

ABADA EDITORES

LA POESÍA Y LA VOZ EN LA CIVILIZACIÓN MEDIEVAL

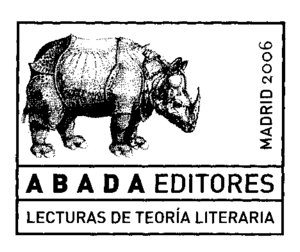
PAUL ZUMTHOR

PAUL ZUMTHOR

La poesía y la voz en la civilización medieval

traducción

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ-SILVA



LECTURAS
Serie **Teoría literaria**

TÍTULO ORIGINAL: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*

Plaza de Jesús, 5
28014 Madrid
tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 13 978-84-96258-74-7
ISBN 10 84-96258-74-2
depósito legal M-23.203-2006

preimpresión Amparo Díaz-Corralejo
impresión LAVEL

PREFACIO

Los trabajos de Paul Zumthor son tan conocidos que seguramente resulte superfluo detenerse a presentar al autor a quienes ahora abren este libro. Recordaré simplemente que, movido por la preocupación de definir las leyes de la creación poética y, convencido al mismo tiempo de la necesidad de delimitarlas primero en las obras, Paul Zumthor se centró en el estudio de la poesía de la época románica en Francia y renovó la lectura crítica que se hacía de esta, sacando a la luz algunas estructuras poco conocidas hasta la fecha. El problema de los «modelos de escritura» —que determinan la métrica, los sistemas léxicos, las figuras y las imágenes— y la cuestión del doble sentido de las palabras, los códigos y la función autorreferencial del sujeto eran algunas de las novedosas investigaciones que justificaban la importancia de *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (1963) y, sobre todo, del *Essai de poétique médiévale* (1972), que luego vendría a completar *Langue, texte, énigme* (1975).

Más tarde, dirigió su atención hacia el Renacimiento y, en 1978, publicó *Le Masque et la lumière*, un libro que rescataba a los poetas «retóricos», esos «mal queridos» y «mal afamados», precursores, sin embargo, de tantos modernos por su trabajo del texto y su empleo figurado de la lengua. Pero, por entonces, Paul Zumthor, fiel a su proyecto de establecer una poética general, había iniciado ya una investigación de gran envergadura sobre una de las dimensiones más ignoradas de la poesía: su relación, no obstante tan original, tan esencial, con la voz. «Esa incongruencia entre el universo de los signos y las determinaciones pesadas de la materia» era, por fin, objeto de una atención rigurosa que, en 1983, daría como fruto la *Introducción a la poesía oral*, otro libro pionero.

Hasta una fecha bastante reciente no existían archivos sonoros, así que, al revés que las anteriores, esta última obra se basaba sobre todo en hechos contemporáneos a nosotros, ya fuesen las manifestaciones tardías, a veces postreras, de las llamadas sociedades primitivas o las canciones populares de los países occidentales. Pero las observaciones y las conclusiones que tales hechos permitían eran de alcance general, y por eso ahora Paul Zumthor ha querido servirse de ellas, cotejándolas con esa civilización medieval que conoce tan íntimamente, para intentar reconstruir, esta vez con ayuda de indicios e informaciones de origen antiguo, y a la luz de los textos, lo que pudo ser la oralidad en los primeros siglos mayores de nuestra lengua.

En estas cuatro lecciones, pronunciadas en el Collège de France en febrero y marzo de 1983, Paul Zumthor reúne los principales resultados de ese estudio, hoy muy avanzado. No voy a adelantar nada sobre su contenido. Me limitaré a agradecer al autor, en nombre de todos mis colegas, que haya tenido a bien hacernos partícipes de su sabiduría.

Yves Bonnefoy
Profesor del Collège de France

PREÁMBULO DEL AUTOR

He aceptado la invitación del Collège de France con el mayor placer. Quedo sinceramente agradecido a los colegas y amigos a los que debo esta deferencia.

El tema propuesto me fue sugerido por una investigación, en curso desde hace ya varios años, sobre la naturaleza y el funcionamiento de la poesía oral. Esta investigación me condujo a escribir un libro que apareció en marzo de 1983 con el título de *Introducción a la poesía oral*, y en el que quedó esbozado el esquema de lo que podría ser una poética de la voz.

Ahora bien, aquel libro se basaba casi exclusivamente en el examen de hechos contemporáneos a nosotros y que eran, por tanto, directamente observables. La cuestión que quedaba planteada a partir de entonces era saber en qué medida ese estudio nos informaba sobre la naturaleza y las funciones de la poesía de las épocas pasadas y, más especialmente, de la de nuestra «Edad Media».

Las cuatro lecciones que ahora dedicaré a esta cuestión constituyen, en tal sentido, un todo. No obstante, me esforzaré en dar a cada una de ellas una unidad, al menos temática.

I. LA ORALIDAD EN LAS TRADICIONES POÉTICAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En septiembre de 1982, durante un congreso internacional dedicado al cantar de gesta, escuché a uno de mis colegas declarar sin rodeos que «la cuestión de la oralidad está en punto muerto».

Qué duda cabe. Tomemos como emblema el cantar de gesta. El único efecto de las disputas de los años cincuenta –de las que nos ha quedado un testigo de excepción: las actas del Coloquio de Lieja de 1957[1]– fue el de socavar algunos dogmas, limitar el alcance de varios términos y difundir un reducido número de dudas comunes. Pero ni la menor certeza.

Ahora bien, la cuestión no es la certeza, sino un modo de percepción y, más aún, la voluntad de apertura que implica el recurso, en la lectura de nuestros textos antiguos, a una especie de imaginación crítica. Es, por tanto, una cuestión de epistemología. Desde este punto de vista, poco importa el cantar de gesta como tal, aunque sin duda constituya un terreno de

1 *La technique littéraire des chansons de geste*, París, Belles-Lettres, 1959.

investigación ejemplar como consecuencia, precisamente, de las trampas que encierra. Más allá de la materialidad de un género particular, lo que conviene considerar aquí es un problema general: el fenómeno de la voz humana como dimensión del texto poético –una dimensión determinada socioculturalmente cuya comprensión exige tener presente la historia, tanto la del texto como la nuestra–.

Si bien los debates sobre la oralidad de las diversas tradiciones poéticas documentadas en Occidente entre los siglos X y XIV han amainado en casi todas partes, no ha sido tanto a causa del carácter indemostrable de los hechos como de un error de perspectiva. Sólo el tres o el cuatro por ciento de los títulos recogidos en las últimas bibliografías publicadas por la Société Rencesvals[2] remiten a este (¿falso?) problema: la práctica totalidad de los autores citados se limitan a tratar la oralidad como una técnica, a la vez que como una explicación autosuficiente. Al margen de alguna que otra referencia a las interpretaciones de McLuhan, ninguno de ellos parece haberse detenido a examinar la naturaleza de la oralidad, ni su funcionamiento específico, ni tampoco la «Edad Media»[3] como espacio de resonancia de la voz. Las investigaciones en este campo se han limitado con demasiada frecuencia a la actualización del vocabulario crítico, o, por decirlo así, a proponer un nuevo etiquetado para una materia antigua sin abordar la reestructuración del conjunto. Los trabajos del gran Menéndez Pidal sobre el Romancero constituyen una excepción prácticamente única.

2 Asociación internacional para la difusión del estudio de la epopeya romance [N. del T.].

3 «Conviene avisar que la expresión 'Edad Media' en literatura comienza por tener un valor más bien instrumental. Por eso Zumthor, precaviéndose de posibles objeciones, empieza por decir que los términos 'Edad Media' y 'medieval' "no tienen más que un valor operatorio, sumariamente cuantitativo –supongo que se refiere al número de obras que lo constituyen–, y no llevan consigo denotación cualitativa alguna"», F. LÓPEZ ESTRADA, «La teoría poética medieval de Paul Zumthor», en *Anuario de estudios medievales*, Barcelona, CSIC, 1974-1979, p. 734 [N. del T.].

Por influencia de aquellos que, alrededor de 1930-1940, fueron los maestros de mi generación, somos a este respecto tributarios de un positivismo filológico al que debemos, es cierto, una preocupación por el rigor que yo no me apresuraría a cuestionar. Pero, por otra parte, hemos perdido la intuición que –tal vez con cierta ingenuidad, pero con no menos intensidad– guió los pasos del Romanticismo en su descubrimiento de la Edad Media, el sentimiento de esa «subjetividad interna» que Hegel señalara como principio de la «caballería» cristiana medieval, de esa subjetividad exaltada en la comunicación frente a frente, idealizada, que Novalis, a su vez, llamó «comunicación de la palabra», en el polo opuesto de las innumerables meditaciones que, entre nosotros, constriñen todo diálogo.

Ahora bien, para nosotros se trata precisamente de «dialogar» con los textos antiguos, figurantes enmascarados en un teatro del que ya no somos espectadores, portadores de discursos que ya no oímos. Se ha roto una totalidad y, como tal, es irrecuperable, casi cabría decir «inimaginable». No obstante, subsiste la posibilidad de circunscribir e iluminar algunos sectores-encrucijada en los que convergen amplias perspectivas y en cuyo eje se recrea figuradamente un espacio. Por mi parte, lo que pretendo no es tanto afirmar una vez más, y después de tantos otros, la importancia de la oralidad en la transmisión, e incluso en la creación, de la poesía medieval, como intentar juzgar y calibrar lo que la oralidad «implica»; no tanto evaluar el peso del «sector oral» en el corpus de los textos conservados como integrar en mi percepción y en mi lectura los valores así «explicados». La cuestión de la oralidad de lo que llamamos abusivamente (más tarde volveré sobre este abuso) «literatura medieval» me parece menos de «hechos» (que requerirían reconstitución y prueba) que de «interpretación» (que apunta a superar, desvelándola, una alteridad recíproca).

En este orden de cosas, no se trata tanto de «oralidad» como de «vocalidad». Recordaré la proposición de Henri Meschonnic: «lo sonoro no es lo oral»[4]. Entiéndase que la «oralidad» es la historicidad de una voz, su uso. En nuestro contexto, una larga tradición de pensamiento considera y valora la voz en cuanto que portadora del lenguaje, en cuanto que en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes, y, por lo mismo, es posible considerarla, como se ha dicho, el «disfraz de una escritura primigenia»[5]. Sin embargo, lo que debería interesarnos antes que nada es la función más amplia de la voz –cuya manifestación más evidente en nuestra cultura es la palabra, aunque ni es la única ni, tal vez, sea la más vital–; me refiero al ejercicio de su potencia fisiológica, a su capacidad de producir la fonía y de organizar su sustancia. Este *phöné* no depende del sentido de forma inmediata, no hace sino preparar el lugar donde este será dicho. Lo que quiero poner de manifiesto es el aspecto corporal de los textos medievales, su modo de existencia como objetos de percepción sensorial.

Con la voz que se alzó en el pasado ocurre lo mismo que con la historia: no se puede negar su existencia, pero carece de modelo. Fue a un tiempo acontecimiento y valor. Como acontecimiento, y lo mismo que cualquier otro acontecimiento, ni tuvo una única causa ni puede explicarse recurriendo a una simple cronología. Como valor, se identifica con nuestra forma de experimentarla. Sólo podemos hablar de ella renunciando a las simbolizaciones abstractas y a las taxonomías. Toda palabra pronunciada constituye, en cuanto que fenómeno vocal, un signo global y único, abolido tan pronto como es percibido.

En el plano factual cabe dudar que haya existido en la historia una sola cultura desprovista de poesía oral y, en el de los valores,

4 *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1980, p. 280.

5 J. DERRIDA, *La grammatologie*, París, Minuit, 1967, pp. 102-108 [ed. castellana: *De la gramatología*, s. XXI Argentina, 1971].

que aun las civilizaciones más profundamente impregnadas de los modelos de la escritura no conserven en su seno un espacio de libertad para la voz, por mínimo que este sea y pese a que muchos perciben la existencia de tal espacio como una vuelta al caos.

Pero, antes de aventurarnos a cualquier análisis de las realizaciones vocales de la poesía medieval, parece obligado establecer un inventario, aunque sea sumario, de las informaciones recogidas hasta aquí y evaluar la probabilidad de las consecuencias que hemos deducido de ellas.

Clasificaré los hechos según la naturaleza de los indicios de oralidad que nos permiten su identificación. A este respecto, cabe distinguir dos situaciones:

a) poseemos un texto escrito del que cabe suponer que reproduzca, resuma, imite o explote literalmente el poema pronunciado durante la *performance*[6] —tenemos ejemplos que ilustran (estoy convencido de ello) cada una de esas posibilidades, pese a que sea difícil asignar precisamente a tal texto tal modo de constitución: reproducción, imitación, parodia—. Citaré, por la extrema disparidad de juicios que ha suscitado, la arcaica *Chanson du roi Clothaire*, compuesta a mediados del siglo IX por Hildegaire de Meaux en la *Vita sancti Faronis*, y que tan pronto fue considerada la transcripción de una cantinela popular como una notación posterior aproximativa, un pastiche en latín de taberna o una falsificación;

b) no tenemos texto alguno; en el mejor de los casos algunos fragmentos; una presencia apenas insinuada, una ausencia probada.

El primer caso plantea complejos problemas de interpretación; el segundo, de reconstitución. Y estos problemas se enun-

6 En su *Introducción a la poesía oral*, afirma Zumthor: «...a lo largo de este libro, articularé mi reflexión sobre la idea de *performance* usando este término en su acepción anglosajona. (...) La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora» (citamos por la edición española: Madrid, Taurus, 1991, p. 33). [N. del T.]

cian desde perspectivas diferentes: la interpretación opera sobre lo particular; la reconstitución, sobre tendencias globales y esquemas genéricos.

Cuando contamos con el texto, existe una sola prueba directa y, en general, segura de que este (cualquiera que haya sido su modo de composición) fue difundido vocalmente, bien en función de la intención del autor o de una convención social: la presencia de una notación musical sobre las líneas del manuscrito. Así ocurre en las primeras frases de la *Passion* y el *Saint Léger* del manuscrito de Clermont –poemas de origen monástico que se remontan al siglo X–, y en varios cancioneros de trovadores o de troveros[7]: lo que importa en cada caso es la inscripción de la melodía –y no el carácter ni la calidad de esta–, cuyas variantes (si las hay) no interesan a la demostración.

Por lo demás, tal vez la prueba no esté exenta de ambigüedad en los casos en que la notación no acompaña al texto, sino a una cita de este recogida en otro lugar. Así, por ejemplo, el único manuscrito que nos ha llegado completo del poema heroico-cómico *Audigier* no contiene notación alguna. En cambio, el verso 321, pronunciado por un personaje en el verso 746 del *Jeu de Robin et Marion*, de Adam de La Halle, aparece coronado en dos manuscritos (P y A de la edición Langlois) por una línea de notas cuya interpretación ha suscitado más problemas de los que ha resuelto. Al margen del *Audigier*, se ha intentado, en efecto, obtener información sobre la música de los cantares de gesta, género que parodia el mencionado texto: la empresa es arries-

7 La única distinción que cabe establecer entre trovadores y troveros es la lengua en que escribían sus canciones y el hecho de que los primeros fueran los iniciadores del movimiento: «A finales del siglo XII y comienzos del XIII, los troveros trasladaron a la lengua *d'oïl* las estructuras formales y los contenidos de la lengua *d'oc*. (...) Los troveros son poetas corteses, es decir, pertenecen al círculo aristocrático por nacimiento», JAVIER DEL PRADO (coordinador), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 160-161 [N. del T.].

gada, aunque sólo sea porque el ritmo de los versos del *Audigier*, decasílabos 6 + 4, es inusitado en esos cantares y muy bien podría perseguir la intensificación del efecto paródico. Es también el caso de la melodía anotada sobre los versos 383 a 387 del *Jeu de sainte Agnès* occitano, que aparece precedida de una indicación del timbre referida a una canción desconocida pero que, a juzgar por las primeras palabras citadas, podría pertenecer al género de las *chansons de toile*[8] francesas.

No obstante, la mayor parte de los textos poéticos antiguos nos ha llegado sin acompañamiento de notaciones musicales: ¿por qué indicios guiarse para determinar, pues, cuáles pertenecieron en su tiempo a la poesía oral? Esos indicios son de orden diverso y sólo tienen un rasgo común: su carácter discutible, fuente permanente de polémicas entre especialistas. La prueba que proporcionan es indirecta, siempre más o menos equívoca y, por tanto, a menudo recusada.

Distinguiré dos clases de indicios que, a veces (en el mejor de los casos), se acumulan: indicios internos, proporcionados por el texto mismo, e indicios externos o anecdóticos, procedentes de otros documentos.

Entre los primeros (ustedes disculparán estas divisiones escolásticas), distingo a su vez entre los que se deducen de la designación del texto y los que obedecen a su contenido. El caso más claro es aquel en el que aparece la palabra «canción» en la designación. Resulta, en efecto, poco verosímil que este término haya podido referirse —salvo en excepciones

8 Las *chansons de toile* («canciones de telar») —llamadas así porque estaban destinadas a acompañar el trabajo de las costureras— o *chansons d'histoire* eran unas composiciones a base de «...estrofas simples asonantadas o rimadas, con estribillo, que presentaban alusivamente un breve drama amoroso. Parecen relacionadas de una manera muy oscura con los cantares de gesta, cuya estructura melódica parecen compartir. Su estilo, de una extrema limpidez, carece completamente de efectos retóricos. Este género, uno de los más puros poéticamente que nos haya legado aquella época, no perduró más allá del siglo XII, y sólo se ha documentado en francés», Paul Zumthor, *Histoire Littéraire de la France médiévale*, PUF, París, 1954, p. 147 [N. del T.].

debidas a la inercia del vocabulario— a unos textos propuestos simplemente a la lectura. Aunque lo cierto es que no resulta difícil encontrar en los escritos de ciertos medievalistas distraídos o escépticos, en alguna frase relativa a la recepción de un texto que se designa a sí mismo como canción, las palabras «leer», «lectura» o «lector», que aparentemente niegan la oralidad de la transmisión. La mayor parte de las veces se trata de otra inercia del vocabulario que no vamos a tener en cuenta aquí.

El ejemplo más luminoso es sin duda la *Sainte Foy* pirenaica de mediados del siglo XI, cuyas tiradas 2 y 3 designan como *canczon*, a la vez que precisan que se canta en el «primer tono», es decir, en salmodia alterna (según la interpretación de P. Alfaric)[9].

En los poemas heroicos en tiradas —los más antiguos pudieron ser contemporáneos de la *Sainte Foy*—, la palabra «canción» aparece muy a menudo con una función autorreferencial, generalmente a lo largo del parlamento del juglar que hace las veces de introducción. Esta palabra constituye, con los términos «cantar» y «cantor», un mini-entramado léxico, tópico, qué duda cabe, pero demasiado frecuente para no tener un sentido. Tal es el caso en los preámbulos de veinte de los veinticuatro poemas de este tipo citados por U. Mölk en su antología *Literaturästhetik*[10]; algunos de ellos, de cierta extensión, repiten estas palabras hasta tres, cuatro y cinco veces. Más de la mitad emplea conjuntamente la expresión cuasi publicitaria de «buena canción», que casi parece un término técnico, por no decir jerga caballeresca, como sugieren negativamente tres pasajes del *Roldán* (vv. 1014, 1466 y 1517 del manuscrito de Oxford), en los que la conducta del protagonista viene dictada por su deseo de que no se canten de él

9 P. ALFARIC y E. HOEPFFNER, *La chanson de sainte Foy*, II, París, Belles-Lettres, 1926, pp. 255-258.

10 *Französische Literaturästhetik der 12. und 13. Jahrhunderte*, Tubinga, Niemeyer, 1969, pp. 1-20 y 76.

malas canciones[11]. Del mismo modo, en estos poemas aparece con cierta frecuencia la locución «cantar de gesta», que, por otra parte, se encuentra también en unos textos de naturaleza bien distinta (como el *Renart*, edición M. Roques, v. 3739), en los que designa globalmente lo que sin duda se percibe como un conjunto de discursos definido por la singularidad del arte vocal que implican.

La situación es más equívoca cuando la apelación de canción la utiliza, al margen del texto, el copista o el rubricador, como (entre otros cien ejemplos) al comienzo de la antigua *Vie de saint Alexis*, manuscrito de Hildeheim. En cambio –y pese al peligro de caer en el tópico–, es difícil recusar el testimonio de las figuras de interpelación que el autor dirige a su público y que salpican algunos textos: *Oyez! escoutés!*[12], u otras exhortaciones a la atención auditiva. Ruth Crosby señalaba ya en 1936 la importancia documental de este tópico. Esta investigadora observaba que en ciertas obras la distribución de tales figuras parece marcar unas subdivisiones correspondientes a las *performances* sucesivas necesarias para la transmisión de poemas largos y citaba una veintena de ejemplos ingleses y franceses de los siglos XIII y XIV. Por lo demás, el *oyez* típico viene a menudo acompañado, cuando no es reemplazado, por un *faites paix*[13], reclamando silencio, conforme a lo que observamos aún en nuestros días antes de cualquier *performance* oral —piénsese, sin ir más lejos, en los tres bastonazos de nuestros teatros[14]—.

Los indicios relacionados con el contenido del texto son más problemáticos. A veces se han buscado en las alusiones factuales que se supone ha de procurar el texto y que remitirían a unas

11 En el original: «male (ou malvaise) chanson» [N. del T.].
12 «¡Oíd!», «¡escuchad!» [N. del T.].
13 Literalmente, «guardad silencio» [N. del T.].
14 En los teatros franceses perdura una costumbre de probable origen medieval según la cual el regidor señala el comienzo de la función con tres golpes de bastón, reclamando así la atención del público [N. del T.].

circunstancias que implican una transmisión oral: es el caso de una de las más famosas jarchas mozárabes, *Descand meu Cidello venid* (n.º 3 de Heger), incluida en una *muwassaha* de Yehudá Haleví de principios del siglo XII, si admitimos la interpretación de H. P. Salomon[15]. Nada puede por tanto ser completamente concluyente. Y, en mi opinión, la prueba raramente es más sólida cuando se apoya en el examen de los rasgos formales del texto en cuestión, ya sean rítmicos, lingüísticos o retóricos. Desde la mencionada Ruth Crosby hasta nuestros teóricos del «estilo formulario»[16], a menudo la argumentación ha girado en redondo para volver a sus presupuestos iniciales. En el plano de las formas lingüísticas, ninguno de los procedimientos considerados —con razón o sin ella— característicos de la poesía vocal le es realmente propio. Volveré sobre este punto en mi tercera conferencia. Michael Curschmann señalaba en 1967 lo que puede haber de engañoso en tales métodos de detección[17]. Que yo sepa, a ninguna obra ha podido asignársele de forma convincente un modo de transmisión oral de esta sola manera.

Los indicios «externos» de oralidad —que también podríamos llamar «anecdóticos»— provienen de documentos narrativos que se refieren, bien a un texto particular, bien a un conjunto de textos, en tales términos que nos inducen a suponer una transmisión oral de estos.

15 «Yehuda Halevi and his Cid», *The American Sephardi IX*, 1978, pp. 23-46.

16 «Es más bien dentro de la perspectiva de un arte dominado por los ritmos y la búsqueda de armonías sonoras donde hay que considerar el "formulismo". Tomo este término de M. Jousse, en un intento de generalización al mismo tiempo que por alusión a varias de las connotaciones en lo sucesivo vinculadas a la expresión de "estilo formulario". El "formulismo" hace referencia a todo lo que, en los discursos y modos de enunciación característicos de tal sociedad, tiene tendencia a repetirse sin cesar en términos apenas diversificados, a reproducirse con ínfimas e infinitas variaciones (...). Tomado en un sentido más estricto, el "formulismo" es la funcionalización de esta tendencia, con objetivos oratorios jurídicos y poéticos», Paul Zumthor, *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 235-236 [N. del T.].

17 «Oral poetry in Medieval English, French and German literature», *Speculum*, 42, 1967, pp. 36-52.

De entre los que se refieren a un solo texto, mencionaré por segunda vez a la *Chanson du roi Clothaire*, que Hildegaire, antes de citar sus cuatro primeros versos y los cuatro últimos, califica de *carmen publicum*, y precisa: *per omnium (...) volitabat ora ita canentium*[18]. Las mismas incertidumbres a este respecto que al del texto mismo. ¿Cómo calibrar la desviación de la cita por el solo hecho de serlo? El carácter probatorio del indicio, pese a todo, es bastante fuerte.

De los referidos a un conjunto de textos cabe mencionar el famoso pasaje de la *Translatio* de saint Wulfram, obra de un monje de Fontenelle, a mediados del siglo XI. Este texto ha sido reexaminado con frecuencia desde que Gaston Paris lo interpretase como una alusión al autor del *Saint Alexis*, si no a ese mismo poema: un canónigo de Ruan, Thibaut de Vernon, habría sido, antes de 1050, el autor de numerosas «cantinelas» que narraban la vida de diversos santos en lengua vulgar y sobre ritmos deslumbrantes (*ad quandam tinnuli rhythmi similitudinem*)[19]. Evidentemente, no podemos probar que ese texto se refiera al *Alexis*; aunque no por ello deja de ser el principal testimonio que poseemos de la existencia de un género poético arcaico y destinado a la *performance* vocal: las «canciones de santos» paralitúrgicas. Otros documentos del mismo orden también lo confirman: así, el *Liber miraculorum sanctae Fidis* (II, 12) de Bernard d'Angers, que Alfaric relacionaba con la *Chanson de sainte Foy*.

Por otra parte, contamos con un texto relativamente tardío —al que también se ha recurrido muy a menudo y que remite al género de los cantares de gesta en su conjunto— que viene a explicitar y completar las informaciones, bastante vagas, que proporcionan los indicios internos. Me refiero al *De Musica* de Jean de Grouchy, escrito hacia 1290. No es este el lugar para

18 «Pasaba de boca en boca por todos los que así cantaban» [N. del T.].
19 «Con un cierto ritmo sonoro» [N. del T.].

detenerse a analizar el texto en cuestión. Cualesquiera que sean los problemas musicológicos que suscita, al menos demuestra la existencia de un tipo de melodía particular de la declamación épica (*cantus gestualis*), así como su parentesco con la de las canciones de santos. Pese a que el testimonio de Jean de Grouchy fue corroborado en la misma época por el *Penitencial* de Thomas de Cabham, siguen subsistiendo ciertas dudas; estas obedecen, por una parte, a la naturaleza del documento, poco explícito y escrito en un lenguaje bastante ambiguo, y, por otra, a su fecha, pues es posterior a la gran época de los cantares de gesta y contemporáneo, en cambio, de la constitución de las primeras recopilaciones escritas de narraciones épicas, como el «ciclo de Guillaume» del manuscrito fr. 1448 de la Biblioteca Nacional de Francia.

Otro tipo de indicios externos, que plantea problemas de un orden diferente, se apoya, no sobre los textos, sino sobre sus intérpretes, ciertos o supuestos. El ejemplo canónico es la célebre página de Beda, *Historia ecclesiastica*, IV, 24, sobre el cantor Caedmon —Donald Fry, después de otros muchos, lo ha sometido recientemente a un profundo análisis[20]—. En su *Jongleurs en France*, Faral aportaba ya cerca de trescientos documentos, que describen a los cantores, recitantes y menestriles en su actividad de comunicadores de poesía. Poemas heroicos o hagiográficos, romances, milagros de Nuestra Señora, *lais*, la mayoría de los géneros catalogados de nuestra «literatura» tienen sitio aquí; y la lista no es exhaustiva. Recordemos, en el *Guillaume de Dole*, el pasaje en el que Jean Renart introduce en escena a un joven noble del séquito de Guillaume que, mientras cabalgan por la carretera, entona la larga «canción de telar» *Bele Aiglentine* acompañado por el zanfonista del emperador.

20 «Caedmon as a formulaic poet», en *J. J. Duggan, Oral literature,* Londres, Scottish Academic Press, 1975, pp. 41-61.

Por lo demás, podríamos señalar innumerables pasajes —desde el mismo *Guillaume de Dole* al *Tristán*, en prosa, hasta el *Méliador* de Froissart— que garantizan la sutura entre la narración y alguna «inserción lírica». El alcance documental de estos pasajes no deja, sin embargo, de ser limitado. El que un «novelista» describa a un grupo de mujeres cantando un *rondeau*[21] para ritmar la danza no nos aporta nada. Sólo consideraré su testimonio si menciona o cita un texto preciso sobre el que no poseemos ningún otro indicio de oralidad: así, precisamente, *Bele Aiglentine*. El valor de tales «pruebas» radica sobre todo en su conjunto y en su continuidad a través de varios siglos en todo Occidente, pues nos recuerdan incansablemente la omnipresencia de la voz poética en aquel universo. Habrá quien diga que esos textos no hacen sino confirmar una evidencia. Desde luego, pero también confirman su importancia y, literalmente, miden su repercusión. Desde el *skop*[22] de Hrotgar, en el *Beowulf,* hasta el cantor sajón de la traición de Kriemhild evocado por los *Gesta Danorum*, pasando por los múltiples testimonios nórdicos y los que, en Italia, como la epístola de Michel Verino, esbozan el retrato de los *cantarini* del siglo XV, o, en la España del siglo XVI, el de los recitadores de novelas de caballería como Román Ramírez... por todas partes es posible percibir —pese a que para nosotros aquel mundo permanezca en la penumbra— el hormigueo de una humanidad charlatana y ruidosa para la que el juego vocal constituye el acompañamiento obligado de todo pensamiento, incluso abstracto, de

21 De *ronde* (corro). Forma musical profana típica del medievo francés caracterizada por un texto de contenido amoroso y la presencia constante de un estribillo. Pasó de ser un género para canto y baile a estar destinado al canto puro o al canto con acompañamiento musical. Como texto poético —pieza de ocho versos con dos rimas y estribillo: AB aAabAB— aparece por primera vez en diversas inserciones en el *Guillaume de Dole* [N. del T.].

22 Poeta áulico. Una de las dos designaciones más frecuentes (la otra es *gleemen*) con las que se conocía a los recitadores y componedores de poesía en el mundo anglosajón de la época [N. del T.].

toda acción, de toda palabra, desde el momento en que son sentidas como el reflejo de una inmanencia, inmunes al desgaste de las circunstancias y del tiempo, o se pretende que lo sean. No hay arte (nada de lo que designamos con esa palabra) sin voz. En el siglo XV, en Namur, se llamaba «cantor de gesta» a un portavoz público cuya función, definida por esta apelación, consistía, según todas las apariencias, en «monumentalizar» todo discurso[23].

Así se manifiesta, sin lugar a dudas, un rasgo fundamental de aquella cultura. Volveré sobre este punto en mi última conferencia. Pero a nadie se le escapa ya que sobre este telón de fondo se perfila toda cuestión relativa a la oralidad de la poesía medieval. Es a partir de él –y no de la sola consideración filológica de las obras– como conviene interpretar, por ejemplo, las numerosas alusiones, en un contexto casi siempre ficcional, a los cantos guerreros declamados en plena acción de combate, bien por especialistas, bien por los mismos combatientes. Al parecer, esta costumbre está bien documentada entre anglosajones y franceses. La incertidumbre que pesa sobre el caso de Taillefer, *Incisor ferri*, en Hastings no basta para ponerla en duda[24].

Todos los indicios de los que se ha tratado hasta aquí están relacionados con la transmisión de un texto, con los procedimientos de su «publicación», y entiendo por tal la mutación por la cual pasa, en cuanto que mensaje comunicado, de lo potencial a lo actual para empezar a existir en la atención y la comprensión de un número indefinido de receptores.

Pero en la práctica de los medievalistas a menudo ha prevalecido un punto de vista diferente. En efecto, las lagunas de la tradición manuscrita de un texto pueden llevar a cualquiera

23 H. REY-FLAUD, *Le cercle magique*, París, Gallimard, 1973, p. 21.
24 Según la tradición, Taillefer, un juglar normando, habría entonado unos versos del *Cantar de Roldán* para enardecer a los que iban a luchar [N. del T.].

a suponer que su historia comporta un periodo más o menos largo de transmisión oral. Admitamos que no podemos sino abstenernos de formular esta hipótesis en ausencia, al menos, de un principio de prueba interna o externa. Esta clase de interpretación probabilista, frecuente entre los historiadores románticos, dejaba traslucir las exigencias positivistas de finales del siglo XIX y provocó, alrededor de 1920-1930, violentas reacciones de rechazo, por ejemplo, por parte de Faral o de Wilmotte.

De hecho, la argumentación no se apoya tanto en un texto particular como en un conjunto textual, grupo o género. La idea de prehistoria que, en efecto, implica tal hipótesis, sólo puede tener un sentido global. Lo que algunos de nosotros denominarían la «prehistoria del *Roldán* de Oxford» abarca —en virtud de la naturaleza misma de los hechos considerados— todos los elementos de un vasto ciclo en cuyo seno se disuelve la identidad del texto subsistente. La hipótesis es imposible de comprobar, pues las voces del pasado se han callado; lo que cimenta su validez es su propia fecundidad, su aptitud para captar lo general a través de lo particular.

Esta hipótesis se basa en conjeturas de diverso orden y desigual fuerza persuasiva. La mayor parte de las veces considera las similitudes existentes entre dos textos o dos estados textuales alejados en el tiempo, pero entre los cuales existe una identidad parcial. Así, algunos suponen que tras el origen de las epopeyas francoitalianas de finales del siglo XIII se encontraría una tradición oral llegada de Francia tras los pasos de los cruzados, antes de la importación de los primeros manuscritos —tradición con la que estarían relacionados los *cantari* heroicos de la Toscana del siglo XIV—. La tradición manuscrita puede animar al estudioso a abrazar esta hipótesis de otra manera: por sus divergencias, como, una vez más, en el caso del *Roldán*; por la diversidad de niveles textuales y funciones

que esta parece revelar en los textos subsistentes, como me inclino a pensar de los *razós* o *vidas*[25] insertadas en los cancioneros de los trovadores. Mi alumna Margaret Egan ha demostrado que se trata en este caso de mini relatos calcados de los *accesus ad poetas*[26], lo que, me parece, nos remite a las prácticas orales de la enseñanza.

La conjetura obedece a veces al descubrimiento de un documento aislado en el que es posible descifrar las huellas de una probable prehistoria: es el caso del «Fragmento de La Haya»[27] en relación con la gesta de Guillaume. O bien de la existencia de formas modernas observadas en un contexto de oralidad se infiere la posibilidad, si no la probabilidad, de una larga tradición, más o menos independiente de los textos escritos: así, el teatro de marionetas siciliano o, particularmente, el repertorio de los poetas populares del noreste de Brasil probarían indirectamente (como el romancero español, cinco siglos antes) la antigüedad y la duración del periodo oral de la epopeya carolingia; como los *cîntece batrinesti* de Rumanía, según L. Renzi, la de las baladas heroicas de esa parte de los Balcanes[28]. El argumento no es suficiente, pero a veces forma parte de un conjunto cuyo valor probatorio resalta. Así, el estudio de C. Laforte sobre las canciones populares quebequesas en forma de tiradas demostró la notable permanencia de este tipo rítmico y

25 La función de las *razós* es situar una composición en sus coordenadas circunstanciales o dar cuenta de su finalidad; a veces explican el contenido de la obra o justifican una afirmación de esta. Las *vidas* son noticias biográficas (normalmente esquemáticas) sobre los trovadores contenidas en los cancioneros; en general anónimas y no siempre fiables [N. del T.].

26 Tesis de la Universidad de Yale, inédita, y: «Commentary, *Vita poetae and Vida*», en *Marche romane*.

27 «El manuscrito conservado en La Haya, copiado entre 980 y 1030, es un fragmento épico en prosa en el que se adivinan huellas de versos hexámetros –¿pudo tratarse de un ejercicio escolar?–. Este texto narra las hazañas de los héroes cristianos (...) agrupados en torno a Carlomagno durante el asedio a la ciudad del rey pagano Borel», Paul Zumthor, *Histoire Littéraire de la France médiévale*, p. 90 [N. del T.].

28 *Canti narrativi tradizionali romeni*, Florencia, Olschki, 1968, pp. 4-14.

narrativo, al margen de las tradiciones escritas. Ahora bien, el examen temático y textual permite situar en los siglos XIII, XIV y XV catorce de las trescientas treinta y cinco canciones grabadas, es decir, alrededor del cuatro por ciento, un porcentaje escaso, pero significativo y comparable al que proporciona el estudio crítico y comparativo de las trescientas baladas inglesas y escocesas extraídas por H. Sargent y G. Kittredge del libro de Child: una decena (es decir, el tres y medio por ciento) pueden datarse en los mismos siglos. ¿Cuántas otras son igual de antiguas, o incluso más, sin que lo sepamos[29]?

Ciertos medievalistas, basándose en testimonios indirectos y ante la total ausencia de textos, han caído en la tentación de presumir una o varias tradiciones orales definitivamente perdidas para nosotros y cuyos efectos históricos son difíciles o imposibles de esclarecer. A esta aventura crítica se han entregado numerosas veces los especialistas de la Alta Edad Media, dada la relativa escasez de fuentes latinas y la inexistencia de documentos en lengua vulgar. Por otra parte, este silencio probablemente se explica, como recuerda Pierre Riché, en función de la censura eclesiástica. Ahí están las condenas periódicas, públicas y privadas, lanzadas entre los siglos VI y XII contra unas formas poéticas sumariamente designadas: *cantica obscina, cantationes rusticae* o *winileodos*[30], en las tierras germánicas. Las reglamentaciones reales, las prohibiciones conciliares o los consejos epistolares, como los de Alcuino al obispo de Lindisfarn o a los monjes de Jarrow, dan fe de su vigor y universalidad en la práctica popular. ¿Es con estas tradiciones con las que tenemos que emparentar unos géneros tardía y tal vez parcialmente llevados a la escrita, como

29 C. LAFORTE, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Quebec, Presses de l'Université de Laval, 1981, pp. 8-48 y 261-266; H. SARGENT y G. KITTREDGE, *English and Scottish popular ballads*, Boston, 1904, pp. XIII-XIV.

30 Los *winileodos* son equivalentes aproximados de las canciones de amigo [N. del T.].

algunos de los *refrains* franceses publicados por Van den Boogaard o las cantigas de amigo portuguesas, por no hablar de las jarchas y los villancicos? Evidentemente, nadie está en posición de responder. La existencia de «una» poesía oral está probada, admitámoslo; pero ningún texto puede concretar su perfil.

No obstante, haya texto o no, a menudo basta con que en el horizonte de ciertos investigadores se insinúe una probabilidad, ya sea lejana o puramente analógica, de oralidad, para que se active en ellos un presupuesto inherente al origen mismo de nuestros estudios: en el principio era lo oral. Se trata de una conjetura cronológica difícilmente recusable, si nos remontamos a un pasado muy lejano, pero que nunca podríamos dar por establecida.

Pero todo esto sólo nos conduce al umbral de un terreno desconocido. Nadie duda de la existencia, durante el periodo medieval, de numerosas tradiciones poéticas orales, vivaces y a menudo duraderas, arcaicas y originales, más o menos prolongadas en el tiempo, paralelas o no a una tradición escrita. No sería difícil añadir otros ejemplos a los que he venido citando: de las sagas germánicas más antiguas a los *maggi*[31] italianos y a toda la antigua poesía cantada cuya realidad histórica puede inducirse de tradiciones folclóricas más recientes, como las «rimas rurales» desdeñadas en el siglo XV por las «artes de segunda retórica»[32] o las coblas ibéricas que antaño se detectaron por millares en México.

No resultaría útil establecer un catálogo que, por otra parte, estaría lejos de ser definitivo. Sólo queda penetrar en ese espacio

31 Representación popular basada en leyendas medievales sacras o heroicas y acompañada de cantos y un estribillo con violines [N. del T.].

32 Se trata de una serie de obras teóricas acerca del arte de rimar y versificar. Se conservan tratados de este tipo desde fines del siglo XIV; el primero de ellos fue *L'Art de dictier*, de Eustache Deschamps (1393) [N. del T.].

desconocido. Volveré brevemente al ejemplo de los cantares de gesta. Para una historia de las sucesivas hipótesis sobre su posible oralidad, remito a la presentación que hizo G. Brault[33]: la idea, en su forma más elaborada, implica una adhesión a la «teoría formularia», corroborada por toda clase de indicios y pese a la fuerte resistencia de algunos especialistas, poco convencidos por una argumentación a veces carente de matices. Pero lo que delimitamos así, o intentamos delimitar, es un marco, el condicionamiento circunstancial de los textos. Apenas nos interrogamos sobre el funcionamiento «específico» de estos; quiero decir, sobre su funcionamiento vocal –una vez demostrada su oralidad–, en el seno del universo de valores definido por la voz.

Sin embargo, se han planteado diversos enfoques, todos ellos bastante frecuentados, que pasan respectivamente por:

- el estudio de los indicios vocales del texto mismo;
- la comparación, en sincronía, con otros funcionamientos textuales del mismo orden;
- el examen de la economía social de los textos.

El primero conduce a examinar –con vistas a definir un estatus textual–, por una parte, las intervenciones de los autores (e, implícitamente, de los oyentes) en el texto; por otra, los elementos rítmicos de este, como la versificación, la distribución de las unidades narrativas, y los *refrains*[34], integrando en el examen, si es posible, lo poco que se sabe de su declamación musical y de sus comentarios gestuales.

El segundo método tiende a apuntalar desde el exterior lo que se supone o avanza del texto en cuestión. Volvamos al ejemplo

33 *The Song of Roland*, Filadelfia, Pennsylvania State University, 1978, pp. 8-9.

34 «"Refrán" como forma estrófica, diferente del término folclórico; este *refrain* se refiere más al uso de un corte *(frangere)* que a la repetición de palabras, si bien por extensión, la misma palabra se usa para referirse en forma más o menos humorística a cualquier canción», López Estrada, *op. cit.*, p. 757 [N. del T.].

privilegiado del cantar de gesta. El discurso se instalará, como en la obra publicada por N. Voorwinden y M. de Haan[35], en el contexto de la epopeya europea. En efecto, el problema que la supuesta oralidad de los cantares de gesta plantea a los francesistas alcanza también, y a veces desde hace aún más tiempo, a los germanistas, anglistas e hispanistas en sus dominios respectivos. Para estos investigadores las cuestiones relativas a los entresijos de la transmisión oral de la epopeya a menudo son, en efecto, más urgentes e incluso más evidentes, como consecuencia de los términos particulares en los que se define la situación de diglosia de las zonas culturales que estudian. En mi segunda conferencia volveré sobre este aspecto del contexto histórico. Como, aun siendo comparable, la naturaleza de los hechos no es idéntica en todas las regiones de Occidente, de ese estudio sectorial han podido emerger ciertas ideas que en otros casos tal vez ejerzan una inesperada función de conmutador[36]. Como ejemplo de la fecundidad de tales contactos, citaré, pese a ser parcialmente contestable, el libro que Menéndez Pidal consagró al final de su carrera al *Cantar de Roldán*. Las profundas raíces que, bajo formas manifiestas muy diversas, unen aparentemente el fenómeno épico de una y otra parte de Aquitania (en el norte de Francia, Castilla y Aragón) no pueden dejar de imponer al *Cid* y al *Cantar de Guillermo,* pongamos por caso, un número elevado de rasgos comunes que requieren los mismos procedimientos.

Más allá de esta relación, sin duda privilegiada, a través de todo Occidente (y no sólo, como escribí hace tiempo, en los territorios carolingios), se constituyó un discurso épico cuyos regímenes

35 *Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung,* Darmstadt, Wissentsch. Buchge, 1979.

36 *Embrayeur* en el original, término que, a su vez, traduce el inglés *shifter*. Así pues «se llaman conmutadores o *shifters* a aquellas palabras cuyo referente no puede ser determinado más que en relación a los interlocutores; su sentido varía con la situación comunicativa», A. MARCHESE y J. FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 2000 [N. del T.].

locales permanecerán bastante cercanos durante siglos: del Elba al Guadalquivir, o incluso más allá, si hemos de seguir a A. Galmés de Fuentes en su *Épica árabe y épica castellana*. Los germanistas, en particular, han acumulado una suma considerable de observaciones y reflexiones que sería erróneo no tomar en la debida consideración: pienso en todo aquello que, especialmente, concierne a las modalidades de transmisión y alteración de los textos; a las relaciones entre la escritura y la tradición oral, entre el mito, la leyenda y la epopeya, y entre esta y el universo del cantor. Del *Cantar de Gudrún* (a propósito del cual se formó por primera vez, hacia 1935, la hipótesis de una especificidad lingüística de la epopeya oral) al texto-amalgama de los *Nibelungos*, que narra una gesta burgundia del siglo V al modo de los romances franceses del siglo XII, la lista de los problemas analizables sería larga. Lo mismo cabe decir del ámbito anglosajón, en el que los estudios sobre el *Beowulf* poco a poco han ido despejando el horizonte de la antigua epopeya nórdica y de su tradición; en el que, más aún, las investigaciones sobre la poesía de las «baladas» han producido varias obras importantes. La «balada», una variedad de epopeya breve muy extendida por todo el mundo germánico hasta los siglos XVIII o XIX, así como en la mayor parte de la Romania medieval, parece no estar documentada en los textos de la antigua Francia. Pero tal vez simplemente no haya sido identificada. Por mi parte, me inclino a considerar como «balada» algunas de nuestras canciones de telar. Obras como las de Buchan o Metzger, de 1972, o la de Anders, de 1974, por ejemplo, proporcionan un material y unas perspectivas de interpretación, a veces discutibles, qué duda cabe, y desigualmente asimilables por el romanista, pero de todas formas apropiadas para provocar un sano cuestionamiento de posiciones aparentemente consolidadas[37].

37 D. BUCHAN, *The Ballad and the folk*, Londres, Routledge and Kegan, 1972; E. E. METZGER, *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung*, Fráncfort, Athenaeum, 1972; W. ANDERS, *Balladensänger und mündliche Komposition*, Múnich, Fink, 1974.

Por supuesto, nada de todo esto afecta directamente a lo único que importa –insisto–: la omnipresencia de los valores vocales en el discurso. No obstante, las informaciones así reunidas –en el plano factual, pero también, y sobre todo, en el de los métodos y tipos de argumentación– constituyen el trasfondo indispensable de las investigaciones específicas. Sirviéndome de una imagen diré que pueblan un medio (en el sentido ecológico del término) en el que ya se perfila una presencia ineluctable percibida por el oído atento como una llamada.

El tercer enfoque al que me he referido puede definirse como el estudio de la creatividad propia de las transmisiones orales. Este enfoque se detendrá tanto en el funcionamiento textual como en el funcionamiento interpersonal (del recitador al editor) o, en términos más generales, social. Libros como el de Paul Bénichou sobre el Romancero, o como el de Joseph Duggan sobre el *Roldán*, proporcionan buenos ejemplos de investigaciones sobre el dinamismo textual en un contexto de oralidad[38]. En cuanto al funcionamiento social, sólo es posible pensarlo en relación con el arraigo del texto en la existencia cotidiana de sus usuarios, en el espacio en el que resuenan las palabras poéticas que día a día les son dedicadas. Fue así como, en 1975, Alfred Adler, en un librito de cierta densidad, proponía, desde el punto de vista de la «estética de la recepción», una compresión sincrónica y global de la epopeya francesa como sistema de relaciones[39]. Más recientemente, en un estudio sumario pero esclarecedor del hecho que constituyen los cantares de gesta, Henning Krauss recurre a la noción exegética alemana de *Sitz im Leben*, el «lugar en la vida»[40]. Pese a las conclusiones de tales estudios, y pese a su

38 P. BÉNICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968; J. J. DUGGAN, *La chanson de Roland, formulaic, diction and poetic craft*, Berkeley, UC Press, 1975.
39 *Epische Spekulanten*, Múnich, Fink.
40 H. KRAUSS, *Europaïsches Hochmittelalter*, Wiesbaden, Athenaion, 1982, pp. 145-180.

interés, en general se quedan muy lejos de las esperanzas suscitadas por sus presupuestos iniciales.

Krauss —con una intención que sólo podemos alabar— remata su ensayo con un comentario del texto de Jean de Grouchy: la fecha, el contenido, la localización misma del *De Musica*, no menos que su aislamiento entre nuestras fuentes y la personalidad de su autor, lo convierten para nosotros en un documento clave al tiempo que definitivo. Ahora bien, Krauss, en lugar de considerarlo en sí mismo, compara (implícitamente) el testimonio que constituye con lo que, con razón o sin ella, postula la erudición moderna sobre las canciones más antiguas, insertas aún en el viejo mundo feudal. De ahí la banalidad a la que queda reducido ese testimonio: para Krauss demuestra que, a finales del siglo XIII, la epopeya oral no se dirigía sino a las gentes del común (*civibus laborantibus et mediocribus*), que había perdido su público original... No podemos olvidar, por otra parte, que, en la misma época, las obras de Adenet le Roi vienen a desmentir tal afirmación. Pero lo importante no es eso, me parece. Para leer este texto, yo adoptaría cierta perspectiva. ¿Qué nos recuerda (en un discurso, señalémoslo, redactado en presente) Jean de Grouchy sobre el funcionamiento social del *cantus gestualis*[41]? Yo distingo dos series de afirmaciones. La primera salta a la vista. Jean nos dice:

– que la materia narrativa de este canto edificante con fuertes connotaciones religiosas propone al auditorio modelos de heroísmo ante la adversidad;

41 Dice Jean de Grouchy: «Llamamos *cantus gestualis* a aquel en el que se recitan las hazañas de los héroes y los actos (*opera*) de los antiguos padres, como, por ejemplo, la vida y el martirio de los santos, las luchas y adversidades soportadas por los antiguos varones a favor de la fe y de la verdad, como la vida de San Esteban protomártir y la historia del rey Carlos. Este canto debe interpretarse para los ancianos, los ciudadanos trabajadores y los de mediana edad, mientras descansan de su cotidiana labor, para que al escuchar las miserias y calamidades de otros, soporten mejor las suyas y acometan cualquier trabajo con mejor ánimo. Por eso, este canto es válido para el buen orden de toda la ciudad», Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 317-318 [N. del T.].

- que esos modelos consisten en los de una fidelidad, hasta la abnegación total, a un orden que se identifica con la verdad;
- que los destinatarios preferentes de este canto, en el cuerpo social, son los trabajadores y los pobres;
- que el efecto que produce en ellos la audición los incita a soportar pacientemente su miserable suerte;
- que el efecto secundario es hacerlos más dinámicos (entiéndase más productivos) en el trabajo;
- que, en consecuencia, el cantar de gesta es un factor de estabilidad.

No resulta difícil distinguir en lo anterior dos niveles discursivos. El primero se remite a los valores universales de la epopeya, tal y como hoy podemos tenerlos por ciertos, en particular tras los trabajos de Bowra: la palabra épica funda o cimenta la comunidad al mismo tiempo que se pronuncia y se difunde, implicando a la totalidad de sus miembros presentes en la *performance*, en lo que resulta, al menos virtualmente, una acción colectiva. Pero el otro nivel discursivo, en el texto, manifiesta una opinión históricamente condicionada, y que podría ser la de ese intelectual urbano que era Jean de Grouchy —una opinión, diríamos, reaccionaria, basada en el rechazo de toda contestación—. Ahora bien, esta duplicidad (o esta duplicación) revela una convicción empírica que nada aquí cuestiona: la de la fuerza, como tal, del canto público —es decir, sin entrar en consideraciones sobre su contenido—, la irresistible fuerza de su vocalidad.

De ahí se deriva otra serie de afirmaciones sobreentendidas:

- el *cantus gestualis* tiene un lugar definido en el tiempo social: se entona durante las horas de ocio y de reposo que interrumpen el trabajo —es decir, en las condiciones más adecuadas para una audición clara y una escucha

atenta–; colma entonces el campo del imaginario y polariza las impresiones, los sentimientos, los pensamientos;
- el volumen y la duración del canto dependen, en cada audición, de unas circunstancias a las cuales el cantor adapta su discurso: este, dentro de ciertos límites, implica por tanto el mismo tipo de comportamiento que toda comunicación oral interpersonal;
- el lugar y el medio de esta acción compleja es la voz del cantor en la materialidad de su tesitura, de su registro, de su timbre. No me parece abusivo interpretar globalmente en este sentido la yuxtaposición –extraña, en sí misma– en el *De Musica* de esas reflexiones sociológicas sobre la epopeya y la descripción (por lo demás, bastante oscura) de las melodías.

A partir de estas constataciones, y desde la perspectiva que abren, volveremos sobre el texto de los prólogos al que me refería antes, que ahora cobrará todo su relieve y su sentido.

Otro ejemplo, que plantea problemas diferentes: la *cansó* de *fin'amor*[42], tal y como la practicaban los trovadores.

Es evidente que la *cansó* estaba destinada a la *performance* oral: su mismo nombre, con el que los poetas la designan desde mediados del siglo XII, así como la conservación de alrededor de trescientas melodías, constituyen pruebas irrefutables. En cambio, no es seguro que, antes de la constitución de los «cancioneros» del siglo XIII, la transmisión de los textos se

42 Amor cortés. «En uno u otro estilo, la expresión poética de la lírica provenzal se caracteriza por lo que los trovadores llamaron *fin'amor*. Bajo este término parecen haber extendido dos cosas diferentes: a) el conjunto de normas morales que debían regular la praxis erótica en la canción trovadoresca, y b) el canon poético sobre el que se basaba la poesía que deseaba cantar los efectos del amor. (...) En los trovadores, la *fin'amor* no es la expresión de un sentimiento íntimo, el amor concreto que un hombre siente por una mujer determinada, sino una teoría del amor que se va elaborando a lo largo de las generaciones y que se expresa en unas estructuras poético-musicales muy elaboradas y a veces complejas», Javier del Prado, *op. cit.*, p. 147 [N. del T.].

hiciese únicamente de boca en boca, ni que su conservación estuviese confiada solamente a la memoria. Algunos musicólogos, como Van der Werf y Räkel, han afirmado recientemente, basándose en el estudio de las variantes, que la tradición de las melodías siguió siendo oral durante varias generaciones, incluso aunque, como parece, a menudo los textos fueran puestos por escrito desde el principio. Cualquiera que fuese su interés, estas cuestiones son meramente anecdóticas. Lo que importa, sin embargo, se sitúa en la fuente misma de las formas poéticas. En efecto, el movimiento de la *cansó* procede, me parece, de la percepción a la vez aguda y oscura de una suerte de incógnita –promesa, si no amenaza– inscrita en nuestro destino; «algo» interviene entre la voz y el lenguaje, un obstáculo impide su identificación y hace que su misma asociación sea problemática. El discurso de la canción «narrativiza» esta percepción, al menos virtualmente y de forma latente: de ahí el motivo del «obstáculo» erótico, mil veces, y bajo apelaciones diversas, designado por los especialistas como la clave temática de esta poesía. Pero la verdadera causa motriz de la *cansó*, desde su génesis, es la atracción y, al mismo tiempo, rechazo de esa dehiscencia, esa heterogeneidad nuestra que manifiesta el sonido de la voz.

La voz emana de las pulsiones primordiales; prolonga, en cierto modo, semantizándolo día tras día, un grito natal. El lenguaje, por su parte, engendra el relato, y su «narratividad» exige la constitución de los actantes, *yo*, el objeto, el «otro» que habla de nosotros. Bajo las variaciones (más numerosas de lo que se ha dicho a veces) de este esquema nuclear, la tradición de la *cansó*, durante cerca de dos siglos, no cesa de hacer oír una voz que tan pronto se maravilla de sí misma como se espanta: en el «lugar geométrico»[43], como

43 «Geom. Conjunto de puntos que tienen alguna propiedad común», *Enciclopedia Espasa*, 2003 [N. del T.].

dice Gérard Le Vot, de la música, de la lengua y del relato, unidos en y por la acción fisiológica de un hombre que canta. Al expresarme así no pretendo metaforizar, sino designar precisamente un hecho concreto que debería tener en cuenta toda interpretación, incluso parcial, pues los otros hechos considerados (textuales, melódicos, estéticos, ideológicos) están subordinados a este y cobran sentido en él. Así es como me sentiría tentado de comprender (más que en su sentido obvio) el verbo «cantar», la expresión del *far cansó* y sus equivalentes franceses, tanto en un contexto «novelesco» como en la extraña dedicatoria del *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeau, en la que este autor de comienzos del siglo XIII declara más o menos lo siguiente: tomo la pluma y me pongo a escribir una hermosa historia para aquella que amo; sin embargo, lo que suscita mi deseo de ella es la voz misma, a través de la cual todo se cumple en la canción.

El «gran canto cortés» ocupa así, entre las tradiciones poéticas de esta época, un lugar central, en el sentido de que es posible definir casi todos los demás géneros documentados en relación con él. Teniendo en cuenta la útil distinción establecida por Pierre Bec entre los «géneros de pertinencia temática» (como la pastorela) y los «géneros de pertinencia lírico-formal» (como el *rotrouenge*[44] o el motete), estoy convencido de que, en una medida desigual, pero siempre considerable, podemos referirnos a toda la poesía medieval «lírica» en los términos que empleo a propósito de la *cansó*: la voz no deja de cubrir y descubrir un sentido que rebasa, sumerge, ahoga y proyecta, y que, a su vez, parasita su mayor potencia.

El cantar de gesta por una parte y la *cansó* por otra someten a la sagacidad del historiador de la poesía un problema crítico

44 Poema medieval de forma fija con estrofas monorrimas y estribillo. Precisamente, resulta difícil distinguir el *rotrouenge* (*rotruange* o *retruenge*) atendiendo a criterios temáticos o formales; quizá la única forma de hacerlo sea a través de criterios musicales [N. del T.].

idéntico, pero cuya solución exige procedimientos dispares y la consideración de hechos de orden diferente en cada caso.

Esto obedece, al menos parcialmente, a la diversidad de todo lo que designa y encubre el término «oralidad», que nos obliga a establecer sendas distinciones. Volveré sobre este punto en mi segunda conferencia. Incluso si nos limitamos, de manera descriptiva, a espigar en los textos medievales los testimonios que estos nos proporcionan sobre los comportamientos vocales, detectaremos tres tipos, que implican matices (tal vez considerables, en ciertos casos particulares) respecto al modo de comunicación y, por tanto, al carácter y los efectos de la recepción. La voz sigue estando activa, pero su peso entre las determinaciones del texto poético fluctúa en virtud de las circunstancias, y la percepción, necesariamente indirecta, que podemos tener de ella pasa por el conocimiento de estas últimas.

Cuando el poeta o su intérprete canta o recita (ya se trate de un texto improvisado, «formularizado» o memorizado), la voz, y sólo ella, es la que le confiere su autoridad. El prestigio de la tradición es la acción de la voz. Si el poeta o el intérprete, en cambio, lee en un libro lo que escucha su auditorio, la autoridad procede más bien del libro, como tal, objeto visualmente percibido en el centro del espectáculo. De ello se derivan varias consecuencias. En la lectura pública, la escritura, con los valores que representa y alimenta, forma parte de la *performance* explícitamente. En el canto o la recitación, aunque el texto declamado haya sido compuesto por escrito, la escritura queda oculta. La lectura pública, por tanto, es menos teatral, cualquiera que sea, por otra parte, la *actio* del lector, pues la presencia del libro, elemento fijo, frena el movimiento dramático al tiempo que introduce unas connotaciones originales. Pese a todo, no puede eliminar el predominio del efecto vocal.

La coexistencia, en la práctica cultural, de estos condicionamientos poéticos diversos está documentada en todo Occidente,

desde Irlanda a Moscovia y desde Noruega a España, del siglo X u XI, a los siglos XVI, XVII y, a veces, XVIII. Las combinaciones, en cambio, de tantos factores sujetos a las circunstancias engendran situaciones demasiado diversas para no difuminar (a ojos del observador moderno) cualquier rasgo común. Eso explica que muchos medievalistas los hayan descuidado o dado por supuesto, tanto más cuanto que nada permite relacionar de forma estable determinado modo de transmisión con determinado género poético: ni en la tradición documental ni en los textos existe ningún indicio que nos impida pensar –por poco probable que sea– que tal *cansó* fuese leída un día en voz alta ante un auditorio; ¿algunos *fabliaux*[45] no habrían sido cantados, tal vez con la intención de parodiar un cantar de gesta –es el caso del *Audigier*– o una canción lírica –como *Baillet*, cuya forma métrica es, por lo menos, extraña y cuya simple recitación repugna al oído–? Las posibilidades se multiplican, los esquemas prefabricados se desmoronan ante lo concreto. Queda la omnipresencia de la voz, que participa, con toda su materialidad, en la significación del texto y, por tanto, modifica de alguna forma nuestra lectura.

45 «Se trata de un género de imaginación que se desarrolla desde finales del siglo XII hasta mediados del XIV y del que se conservan alrededor de ciento sesenta títulos. (...) Un *fabliau* es un poema en versos octosílabos, cuya longitud varía desde un mínimo de dieciocho hasta un máximo de mil doscientos, aunque la mayoría oscilan entre doscientos y quinientos. (...) La mayor parte de los *fabliaux* presenta cierto número de caracteres similares: todos narran una aventura, que constituye el motivo central, aunque pueda diversificarse en varias anécdotas; todos pretenden provocar la risa; en casi todos aparecen elementos escabrosos o escatológicos; el estilo es vulgar y el tono trivial; y, finalmente, todos presentan una intención satírica», Javier del Prado, *op. cit.*, p. 110 [N. del T.].

II. LA PERFORMANCE[1]: ORALIDAD Y ESCRITURA

Las consideraciones expuestas en mi primera conferencia me llevan a formular una hipótesis que –por razones que, según creo, quedarán claras más adelante– voy a presentar, aunque sea de forma un tanto abrupta, como un postulado: a saber, que el conjunto de los textos que nos legaron los siglos X, XI, XII y, en menor medida, XIII y XIV, transitó por la voz. Este postulado viene seguido por un importante corolario: ese tránsito vocal no fue aleatorio, sino que constituyó una de las finalidades de los textos. Tal es la razón por la cual, cuando me refiero a estos últimos, evito en la medida de lo posible la palabra «literarios» y prefiero la palabra «poéticos», menos connotada históricamente. Postulado y corolario se aplican pues –esa es la intención– a todas las partes del conjunto: no sólo a los géneros evocados expresamente la semana pasada, sino también a los *dits*[2], a los relatos hagiográficos, a las declamaciones polí-

1 Véase la nota 6 del capítulo anterior [N. del T.].

2 Forma narrativa breve, de tipo moral y en verso. «Comienza el estudio [López Estrada se refiere a Zumthor y a su *Essai de poétique médiévale*] por los *dits* (que tra-

tico-morales, como las de Rutebeuf, e incluso a las crónicas. El *roman*[3] lo trataré por separado.

No excluyo la posibilidad de que haya excepciones; en ese caso, habría que considerarlas una a una, como fenómenos que escapan a la norma. Lo que planteo aquí es un principio que, por lo demás, deja abierta una cuestión: ¿cuál fue, en cada clase de texto —por no decir en cada texto y cada vez que fue comunicado—, el papel de la voz? Pero, con esta reserva, la hipótesis propuesta resulta empíricamente mucho más fecunda que esa otra, interiorizada y reducida al estado de prejuicio, que asimila la poesía de aquella lejana época a nuestra «literatura»...

Cualesquiera que fueren las circunstancias y los procesos que la precediesen, acompañaran o sucediesen, con la palabra *performance* pretendo designar la acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatarios. La transmisión de boca en boca opera literalmente el texto; lo efectúa. La *performance* transforma una comunicación oral en un objeto poético, confiriéndole la identidad social en virtud de la cual es percibido y reconocido como tal. La *performance* es por tanto constitutiva de la forma. En relación con el texto, esta actúa como ruido, pero el texto reacciona y se adapta a ese ruido, se modifica con vistas a superar la inhibición que implica tal situación. Por eso, en toda obra poética medieval, distingo entre su superficie lingüística y

---

duzco como "decires"), palabra de uso impreciso pero que se opone significativamente a los *chants*: es decir, "un texto única o principalmente 'lírico' transmitido por la voz sin apoyo ni acompañamiento melódico"», Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 775 [N. del T.].

3 Como es sabido, la polisemia de este término no tiene equivalente exacto en castellano. Una de las nociones que recubre coincide con nuestra «novela», término de origen italiano que designa en ese idioma una narración breve, por oposición a *romanzo* que, lo mismo que el francés *roman*, designa una narración larga. Como quiera que en nuestra lengua la palabra gemela «romance» se aplicaba desde antiguo a las baladas tradicionales, la narración larga no pudo ser denominada así, dando lugar a una desafortunada confusión terminológica. *Roman*, pues. [N. del T.]

su forma, pues la segunda incluye a la primera pero la supera en todo lo que concierne al aliento, el sonido, el gesto, la instrumentación o el decorado. En lo sucesivo designaré precisamente con el término «obra» a la totalidad de los factores de la *performance* –todo lo que es comunicado poéticamente, *hic et nunc*: palabras y frases, sonoridades, ritmos, elementos visuales– y con el término «texto», a la secuencia lingüística, palabras y frases, que constituye uno de esos factores.

Durante la *performance*, el texto pronunciado constituye, en primera instancia, una señal sonora, activa como tal, y sólo es mensaje articulado en segunda instancia. Este hecho constituye para el medievalista una aporía crítica, pues, evidentemente, no puede observar la *performance* in situ. Sin embargo, esta imposibilidad no justifica en absoluto la negligencia con la que se tiende a poner el problema entre paréntesis, por no decir a ignorarlo soberanamente. No es ni mucho menos imposible reconstituir (en varios casos particulares que consideraremos ejemplares, y apoyándonos con prudencia en ciertos trabajos etnológicos) los factores de la *performance* (tiempo, lugar, circunstancias, contexto histórico, actantes) ni percibir, al menos globalmente, la naturaleza de los valores implicados –entre ellos los que vehicula o produce el texto–. Citaré los trabajos de Jean-Claude Schmitt sobre la gestualidad como un buen ejemplo de lo que cabe esperar de tales investigaciones. En condiciones óptimas de información estas conducen hasta ese punto extremo en el que la imaginación crítica aspira a relevarlas, en el que a menudo escucho, sofocado pero audible, *ese* texto, en el que percibo, en un clarear del cielo, *esa* obra; yo, sujeto singular, al que cierta erudición previa ha despojado (eso espero) de los presupuestos más opacos, producto de *mi* historicidad, de *mi* arraigo en esta otra cultura, la nuestra. Desde luego, aunque diese el resultado apetecido, la reconstitución no dejaría de ser folclórica y, aun contribu-

yendo al conocimiento, en ningún caso podría constituir una verdadera certeza. No obstante, me parece necesario que la idea de su posibilidad y, por así decir, la esperanza de su realización, sean interiorizadas, semantizadas, integradas en nuestras valoraciones y decisiones metodológicas. ¿No es, por lo demás, precisamente eso lo que testimonian, en un sector privilegiado, bien es cierto, y sin mayor reflexión, aquellos que proponen a sus alumnos la representación de una pieza de teatro medieval? La experiencia va mucho más allá de una simple sesión de animación. El hecho de que se renueve sin cesar en la mayoría de los lugares en los que se instaura un discurso sobre la Edad Media es significativo.

La *performance* se produce en el momento crucial de la serie de cinco operaciones que constituyen la historia de toda obra:

- su producción,
- su transmisión (o comunicación),
- su recepción,
- su conservación,
- su reproducción.

La *performance* abarca y funde en un acto único transmisión y recepción; si la obra es improvisada, el acto comporta también, indisociablemente, su producción.

En todas las sociedades que dominan la escritura cada una de esas cinco operaciones se realiza:

- bien por la vía sensorial oral–auditiva;
- bien por medio de una inscripción que se ofrece a la percepción visual;
- o, más raramente, por las dos vías conjuntamente.

El número de combinaciones posibles diversifica la problemática. Mi hipótesis inicial se reduce a excluir una sola de esas combinaciones, como atípica en el modelo medieval: aquella

en la que cada una de las cinco operaciones pasa exclusivamente a través de la escritura. En cambio, no faltan los ejemplos (aunque lógicamente carezcamos de textos) de obras cuya historia, entera, desde su producción hasta su reproducción, fue exclusivamente oral —por ejemplo, esos *cantica rustica* perdidos a los que me refería la semana pasada—.

En otros casos, la producción se hizo por escrito; el resto, por vía oral-auditiva: tal obra, de tradición oral y conservación memorística, se remonta a un texto de letrado, inicialmente confiado a la escritura —por ejemplo, los cantares de gesta tardíos o ciertos *fabliaux*, según la interpretación de Maurice Delbouille—. El observador moderno tiene dos maneras de percibir esa situación: a partir de hechos de oralidad contemporáneos que prolongan, sin ningún género de dudas, una tradición antigua originalmente escrita; o a partir de un escrito que conserva un texto conservado también en la memoria colectiva. Así, por lo que sabemos, sucede con la mayor parte de las canciones «populares» recogidas en los siglos XIV y XV y, sin duda, con muchas baladas germánicas. En otros casos, la escritura a la vez produce y conserva un texto destinado a una *performance* repetitiva, como ocurre, por ejemplo, con el inmenso corpus, en latín y en las diferentes lenguas vulgares, de la poesía litúrgica. O, finalmente, la producción, conservación y reproducción son asumidas y garantizadas por la escritura, mientras que la transmisión sigue dependiendo de una *performance:* es el caso, según indican todas las apariencias, de muchos cantares de gesta del siglo XIII. Los problemas históricos y críticos se plantean en cada caso en términos metodológicos diferentes. Ahora bien, se trata de casos individuales, que conciernen a un texto aislado o a un pequeño número de textos, y no se pueden generalizar las conclusiones a las que llegamos a propósito de uno de ellos sin incurrir en inexactitudes.

La voz extrae la obra del texto —siempre según la terminología que hemos adoptado— durante la *performance*. La voz somete a tal fin, funcionalizándolos, a todos los elementos capaces de portarla, amplificarla, resaltar su autoridad, su acción, su intención persuasiva. Incluso se sirve del silencio, que motiva y vuelve significativo. Hace poco, un etnólogo norteamericano evaluaba la cantidad de silencio de una comunicación oral en un tercio, aproximadamente, de la duración discursiva. Poco importa la cifra. El silencio funcionalizado en la *performance* establece entre la poesía escuchada y el tiempo una relación bien distinta de la que engendra la lectura.

Este aspecto de las *performances* medievales escapa, sin duda irremediablemente, a nuestra observación. Las informaciones que podríamos extraer, por analogía, de ejemplos modernos son de utilidad reducida, pues tienden a probar que las modalidades temporales de la *performance* atañen principalmente al estilo personal del intérprete, o a tradiciones escolásticas más o menos divergentes en la práctica de un mismo género. Efectivamente, se han documentado en diferentes lugares del mundo algunos géneros en los que la rapidez (o la lentitud) de la elocución, estrictamente regulada, define la forma. Nada indica (ni siquiera las notaciones musicales conservadas) que sucediese lo mismo con nuestra poesía medieval. La cuasi certeza a la que es posible llegar así no es en absoluto desdeñable, pero resulta de orden negativo. En la interpretación de un texto particular habrá que tenerla en cuenta como un elemento de su «esfera de influencia», por mucho que sea casi imposible conjeturar el alcance de las variaciones, y mucho menos medirlo.

A este respecto, yo hablaría de un «tiempo integrado» de la *performance* (o de la «obra») distinto al de la duración textual propiamente dicha, la cual resulta de la adición de cierto número de sílabas y secuencias silábicas en una cadena lineal según las normas prosódicas de una lengua. El «tiempo integrado» no es

necesariamente correlativo al «tiempo de integración», es decir, al momento de la cronología en el que tiene lugar la *performance*. Ahora bien, a menudo conocemos el tiempo de integración y esto es muy importante para nuestra comprensión de la *performance*. Ese tiempo, en efecto, aislado del transcurso sociohistórico, no es nunca indiferente, y la relación que implica con ese transcurso es, en el seno de la *performance*, creadora de valores. Que nadie se llame a engaño: no estoy haciendo alusión (no necesariamente) al tema de la obra, sino a su ocasión. A veces, el tiempo de integración se sitúa en un punto determinado:

- de un ciclo cósmico, como las canciones a la llegada del verano, que han dejado las huellas que conocemos en la *cansó* trovadoresca, y que antaño Bédier señaló como prototipo del lirismo «popular» y Scheludko como un género ampliamente difundido;
- del ciclo de la existencia humana, como los cantos o relatos ligados a la muerte de un miembro del grupo, como los *planctus, planh* y otras lamentaciones;
- de un ciclo ritual, como la mayor parte de la poesía litúrgica, en latín o en lengua vulgar, incluyendo las formas antiguas del «teatro»; como también los villancicos, que empiezan a aparecer en nuestros textos, por toda Europa, entre el siglo XV y el XVII, pero cuya tradición debe de remontarse mucho más atrás en el tiempo; como, tal vez, las canciones de Pascua, cuyas huellas he podido detectar en los *Romanzen* de Bartsch;
- del tiempo social —finalmente—, que señala acontecimientos públicos o privados recurrentes aunque de frecuencia imprevisible: encuentros amorosos, combates, victorias, o, más específicamente, tal fiesta, tal visita real o tal acontecimiento político. Los ejemplos ciertamente abundan, aunque son difícilmente individualizables, pues esta clase de

textos, sin duda poco ritualizada, se distingue mal de la *performance* «libre»; me refiero a aquella que no es posible situar sino en relación con el decurso personal e íntimo del intérprete o de su auditorio. El vínculo que liga el poema a ese decurso de nuevo escapa a nuestra percepción. No por ello podemos poner en duda su existencia. Ya se tratase de una Vida de santo leída en el onomástico de un oyente; de un *fabliau* contado en relación con un suceso reciente; o de una canción de cruzada cantada con motivo de la partida de un caballero, la ocasión, incluso furtiva y discreta, se integraba en la *performance* y contribuía a darle sentido. Esta es una regla absolutamente general que obedece a la naturaleza de la comunicación oral: el tiempo de integración connota toda *performance*. ¿El *Roldán* cantado (admitámoslo) entre las primeras filas de los combatientes de Hastings era (dejando a parte los demás factores) el mismo que el *Roldán* cantado ante, pongamos por caso, la chimenea de un castillo señorial, en el salón principal, entre caballeros desarmados, sus queridas y sus perros? Evidentemente, no. Y nada nos dispensa de tomar en consideración esta diferencia, a no ser nuestros prejuicios literarios.

Las modalidades espaciales de la *performance* interfieren con las del tiempo. El lugar, como el momento, puede ser aleatorio en apariencia, impuesto por circunstancias ajenas a la intención poética. Pero a veces se manifiesta una tensión entre las connotaciones esperadas y las que provoca la situación: tensiones explotadas miméticamente, aptas para producir a su vez efectos poéticos positivos. Este es sin duda uno de los planos de significación de numerosos prólogos épicos vituperadores, como Adenet le Roi en las *Enfances Ogier*, «cil jougleor qui ne sorent rimer»[4]; o de los primeros versos, ya citados,

4 «Ese juglar que no sabe rimar» [N. del T.].

del *Bel Inconnu,* que hacen referencia implícitamente a alguna convención de la *performance*; o incluso las diatribas del autor del *Poème moral* contra los cantores de gesta.

Para nosotros es más difícil percibir el decorado de la *performance,* las circunstancias concretas que la rodean, su aspecto visual y táctil. Es cierto que, aquí y allá, hay algunos textos que las evocan. La semana pasada señalé la existencia de ciertos documentos narrativos que traen a escena a los intérpretes de los textos poéticos. La escena, en general, no es otra que la *performance* misma, a veces descrita con una precisión que en otro tiempo hubiera sido calificada de realista. Es el caso, por ejemplo, del comienzo del largo prólogo de *Doon de Nanteuil,* versos 1-18, y después 83-117. La evocación, a base de pequeñas pinceladas sucesivas, resulta llamativa. Habrá quien diga que se trata de una serie de tópicos, de un tema literario sin valor descriptivo. ¿Quién sabe? Me parece posible admitir que en las civilizaciones con tradiciones largas y bien arraigadas, la distancia entre tema literario y experiencia vivida es (a menos que el primero se remonte a un pasado remoto) menos considerable que en nuestras culturas de la moda. Un texto de los siglos XII o XIII propone (a falta de una visión fotográfica de los hechos) lo que yo llamaría un «orden de imágenes». Qué duda cabe de que lo poco que averiguamos por esta vía nos remite a un género, cuando el objeto final de nuestro estudio es un texto. Al menos la interpretación de la obra del que este último formó parte se orienta así hacia cierto sector del imaginario. En otros términos, la anécdota referida (y sin duda narrativamente fantasiosa) no puede carecer de ciertos «efectos de realidad», como decía Roland Barthes, capaces de activar la imaginación crítica, que, a su vez, condicionará el trabajo filológico. Este (desde la perspectiva en la que me sitúo) integrará su resultado, aunque sólo fuese a título de factor de indecisión, es decir, desde el punto de vista de la obra soterrada en aquel profundo pasado, a título de factor de libertad.

No obstante, no todos los elementos que constituyen el medio de la *performance* en el que se alza y se impone la voz mantienen una relación idéntica con ella. Estos elementos pueden clasificarse según esa relación sea más o menos estrecha. Así, el atuendo o (si lo hay) el instrumento musical, o el accesorio, tienen en este género una importancia funcional que no tienen en otros. La relación con el gesto es permanentemente estrecha: como la voz misma, aunque de una manera especial y subordinada, proyecta el cuerpo en el espacio de la *performance* y aspira a conquistarlo, a saturarlo con su movimiento. Los estudios de J. C. Schmitt han demostrado que, entre los doctos, el término *gestus*, lo mismo que la noción que manifiesta, se difuminaron hacia el final de la Antigüedad para no volver a invadir progresivamente el campo intelectivo hasta principios del siglo XII. Una ética gestual se perfila entonces, basada en la analogía de los movimientos del cuerpo con los del alma: el seudo Hugues de Saint-Victor, *de Instructione novitiorum*, no emplea menos de dieciséis calificativos distintos para designar los valores morales del gesto[5].

Me parece notable que este nuevo interés surja entre los letrados en el mismo momento en que una poesía profana en lengua vulgar alza definitivamente el vuelo y conquista sus primeras cartas de nobleza. No puede ser una coincidencia. De hecho, los documentos eclesiásticos apuntan a moderar y contener, en nombre de la virtud, la actividad gestual. ¿Qué podemos concluir, por nuestra parte, sino que esta actividad pasó desde ese momento al primer plano de la escena cultural en la atención y la sensibilidad comunes? Que se instaura un rasgo nuevo en las mentalidades: un sentido agudo de la significación de los gestos. De ahí las condenas fulminantes de los medios clericales contra las gesticulaciones de los «histriones».

5 J.-C. SCHMITT, «Gestus-gesticulatio», en *La Lexicographie du latin médiéval*, París, CNRS, pp. 377-390.

De ahí, todavía a principios del siglo XIV, la decretal del papa Juan XXII, *Docta sanctorum patrum,* a menudo invocada por los musicólogos, y que, para condenar el *ars nova,* se ceba especialmente con los excesos de esos gestos que acompañan, mimándolas, a las palabras cantadas: *aures inebriant et non medentur, gestibus simulant quod depromunt*[6]... Es la indignación de un prelado conservador, pero al mismo tiempo dice mucho de la importancia que adquiere a partir de entonces el gesto en el funcionamiento social.

Por lo demás, *gestus* designa, más allá del gesto, el comportamiento corporal global, del que todo hace suponer que constituyó un factor capital de la *performance* poética. Las informaciones precisas sobre este punto son sin duda escasas: las representaciones pictóricas o escultóricas resultan demasiado estilizadas para particularizar un comportamiento; los textos, poco variados. Aquí y allá el investigador capta un detalle fugitivo, como el gesto del dedo con el que el cantor del *Poème moral* —versos 3146-3147— marca el ritmo del relato que interpreta. Gérard Brault, en su hermoso libro sobre el *Cantar de Roldán,* rescata del texto varias indicaciones probables relativas a los gestos con los que lo animaba el cantor, algunos de los cuales tal vez constituían recetas del oficio o provenían de un código cultural de uso común[7].

Lo que sugieren tales análisis viene directamente confirmado por los testimonios que acreditan, a lo largo de toda la Edad Media, la práctica constante de danzas cantadas: las *maierolles* descritas por Jean Renart en *Guillaume de Dole,* las danzas «bajo el árbol», las danzas «de corral» y las de Pascua, las de Pentecostés, las de la noche de San Juan, las procesiones danza-

6 [«Los oídos se embriagan despreocupadamente, con gestos reproducen lo que van exponiendo»] J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge,* París, PUF, 1950, pp. 238-240 y notas 617-626.

7 pp. 111-115.

das como las de la Candelaria o las rogativas, las danzas de las cofradías, las danzas de los clérigos por San Nicolás... todas ellas evocan el fuerte vínculo que ligaba en aquella civilización, en pleno apogeo, el canto y el gesto a todos los movimientos afectivos, en el sentido de una vigorosa afirmación del ser.

Aquí ya no se trata sólo de lo que, en un libro de hace tiempo, yo denominaba la «teatralidad» de la poesía medieval. Mediante esta abstracción pretendía, en efecto, designar de forma metafórica una característica universal del corpus poético medieval. Hoy me refiero más bien a las condiciones concretas de toda *performance* y, comparándolas con lo que evoca para nosotros la palabra «teatro» y la práctica que implica, empleo «teatralidad» de forma metonímica. El elemento estructural y semántico común entre los términos así entendidos como contiguos –*performance* medieval, teatro moderno– reside en la presencia física simultánea, articulada alrededor de un cuerpo humano por la operación de su voz, de todos los factores sensoriales, afectivos e intelectivos de una acción total, a la vez espectáculo y participación.

Esta es la constante. En cuanto a las variables de las que resultan las situaciones particulares, estas definen tres tipos de oralidad que se corresponden con tres situaciones de cultura. El primero, primario e inmediato, no comporta contacto alguno con la escritura; de hecho, sólo se encuentra en las sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica y en ciertos grupos sociales aislados y totalmente analfabetos. No podemos dudar que tal haya sido el caso de amplios sectores del mundo campesino medieval, cuya vieja cultura tradicional, oprimida, marginada, verdadera arqueocivilización que llenaba los vacíos de la otra, debió de contar con una poesía de oralidad primaria, de la que tal vez sobreviviesen algunos fragmentos que luego fueron recogidos por ciertos poetas cultos amantes de lo pintoresco: así, desde el siglo X, el *refrain* de la famosa

alba[8] bilingüe de Fleury o, en el siglo XIII, muchos *rondeaux*, *virelais* y *ballettes*[9]. Lo poco que no es dado entrever –en este desierto documental en el que abundan los espejismos– parece indicar un fuerte predominio de los elementos rítmicos y, sin duda, de los movimientos (vocales y gestuales) sobre el sentido producido por las palabras.

Es casi seguro, sin embargo, que la práctica totalidad de la poesía medieval depende de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexistieron, en el seno del grupo social, con la escritura. Yo los llamo respectivamente «oralidad mixta», cuando la influencia de la escritura es externa, parcial y retrasada, y «oralidad secundaria», cuando se recompone a partir de la escritura en el seno de un medio en el que esta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en el imaginario. Invirtiendo el punto de vista, se diría que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de que «posee una escritura»), y la oralidad secundaria, de una cultura «letrada» (en la que toda expresión está más o menos marcada por la presencia de la escritura).

Lo más frecuente era que, antaño, la vocalidad de nuestros textos medievales resonase en situaciones de oralidad tan pronto mixta como secundaria, según las épocas, las regiones, las clases sociales e incluso los individuos. La distribución no sigue ninguna cronología, por mucho que, en líneas generales,

8 «El alba es un género que describe el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer. Esta situación debe entenderse dentro del concepto del amor cortés; así pues, la dama es casada, y la separación de su amante viene impuesta por el recelo a que los sorprenda el marido...», Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1975, vol. I, p. 61 [N. del T.].

9 El *virelai* es un poema de forma fija con un número variable de estrofas con dos rimas. Uno de sus versos hace las veces de estribillo y reaparece al final de cada estrofa. La palabra *virelai* viene de *lai* y de *virer* («girar»). La *ballete* es una canción de danza similar al *rondeau* y al *virelai*. «Como una amplificación del rondel aparece la *ballette*, con tres estrofas de tres a cuatro versos y rimas diferentes para cada una de ellas; el estribillo de uno a tres versos reaparece al final de cada estrofa con cierta autonomía formal y musical», Javier del Prado, *op. cit.*, p. 159 [N. del T.].

parezca verosímil que la importancia relativa de la oralidad secundaria aumentase a partir del siglo XIII. El poema «francés» más antiguo, la *Secuencia de Santa Eulalia*, un poco anterior al año 900, funcionó, entre los fieles que se congregaban en la iglesia de Saint-Amand, cerca de Valenciennes, en régimen de oralidad secundaria; los originales «populares» de lo que he llamado «canciones de encuentro», en los siglos XII y XIII, se transmitían seguramente en régimen de oralidad mixta. Para el medievalista, el problema –pues sin duda lo es– de la escritura, de su lugar en la civilización medieval, y de las funciones que ejercía o no ejercía en ella, se plantea en estos términos tan ambiguos.

En efecto, el medievalista no puede eludir la cuestión crucial de la naturaleza y la complejidad de la relación entre civilización y escritura. Hoy estamos, a este respecto, bastante lejos del McLuhan de 1960, que, no obstante, tuvo el mérito de plantearla —no sin alguna confusión y bastante alboroto—. Los trabajos de W. Ong, desde una óptica exegética, y los de etnólogos como Jack Goody han venido matizando progresivamente las tesis y afinando el vocabulario apropiado para expresarlas. De todo ello resulta una proposición fundamental, modulada de diversas formas, pero que podemos considerar probada: la historia de las mentalidades y de los modos de razonamiento (de hecho, de casi todo lo que designa nuestra palabra «cultura») está determinada por la evolución de los medios y los modos de comunicación.

Ahora bien –ya lo indicaba antes–, la acción diferencial del *medium* puede intervenir en diversas fases de la historia del mensaje comunicado, desde su producción a su conservación ulterior, condicionando su iteratividad. La oposición más radical se manifiesta en la recepción: percepción visual –diferida– de un grafismo, o audición inmediata. El hecho de que el texto haya sido compuesto por escrito o no, afecta, claro

está, y a veces considerablemente, a su economía interna y a su gramática. Pero el hecho de que sea recibido mediante lectura individual directa o mediante audición y espectáculo modifica profundamente su efecto sobre el receptor y, por tanto, su significación. Esto es válido también para la forma atenuada de *performance* que constituiría una lectura pública realizada por un intérprete sentado, o en pie, ante un atril. Es cierto que, recientemente, Manfred J. Scholz intentaba, por el contrario, probar que la evolución del tipo oral-auditivo de transmisión de los textos hacia el tipo gráfico-visual estaba ya muy avanzada a mediados del siglo XII, y que podemos remontar nuestras prácticas modernas de lectura a esa época. Casi simultáneamente, pero desde un punto de vista más limitado, M. T. Clanchy sostenía la misma idea en relación con Inglaterra[10]. Se trata de tesis paradójicas, cuyo principio interpretaremos como una reacción —en el doble sentido de la palabra— a ciertas libertades de los medievalistas «oralizantes» de los años setenta. Pero, de hecho, a menos que sean radicalmente extremas, todas ellas se integran en mi perspectiva. Creo que, vistas las dificultades y la probable lentitud del desciframiento de las grafías, tenemos razón al presumir la relativa rareza de las lecturas en voz alta propiamente dichas. En cambio, las numerosas representaciones, figurativas o literarias, que tenemos de lectores no excluyen la posibilidad de que el libro fuese utilizado como accesorio por los recitadores con vistas a una dramatización particular del discurso.

Falta aclarar algunos términos. La distancia entre lo que nosotros designamos —y practicamos— como «escritura» (con la intención o la presunción de dar nuestros escritos a la imprenta) y la «manuscritura» medieval es —en términos de

10 M. J. SCHOLZ, *Hören und lesen: Studien zur primÄren Rezeption der Literatur im 12, und 13, Jahr hundert*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; M. T. CLANCHY, *From memory to written word: England 1066-1307*, Cambridge, Mass. Harvard university, 1979.

antropología cultural— tan grande como la que separa la manuscritura y la oralidad primaria. McLuhan ya señalaba la distancia «abismal» que separa al «hombre escriba» del «hombre tipográfico»: globalmente las «culturas del manuscrito», decía, no superaron la etapa táctil-oral, y la escritura tenía sobre ellas unos efectos mucho menores que en nuestro mundo[11]. W. Ong retoma esta idea, que sitúa el manuscrito en la continuidad de lo oral; la ruptura sólo se produce —progresivamente— con la imprenta. La producción del manuscrito introduce, en efecto, entre el mensaje y su receptor, unos filtros que, en principio, eliminará la imprenta, pero que, en cambio, son claramente análogos a los ruidos que parasitan la comunicación oral. El filtraje interviene en dos niveles: en la transcripción del texto como tal y en la operación psicofisiológica del escriba.

Sobre el primer punto, hay que tener en cuenta una situación de hecho: no poseemos ningún manuscrito poético autógrafo anterior a finales del siglo XIV; esto significa que, de todos nuestros textos, sin excepción, hasta esa fecha, lo que percibimos a través de la lectura es la reproducción, no la producción. Imprimir (como nosotros nos vemos obligados —felizmente— a hacer) un texto medieval comporta un contrasentido histórico que la prudencia editorial no puede corregir completamente. La prueba la encontramos en la noción de «texto auténtico», aún vigorosa pese a los cuestionamientos a los que se ve sometida periódicamente; noción, por lo demás, de origen teológico y relativa (paradójicamente) a la tradición de la Palabra de Dios. Cada vez que nos es dado controlar la naturaleza de una pluralidad de manuscritos, la reproducción del texto se nos aparece, fundamentalmente, como reescritura, reorganización, compilación. ¿Cómo calibrar los efectos del

11 Véase *La galaxia Gutenberg*, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 1998, pp. 121 ss. [N. del T.].

periodo que se extiende desde la producción del texto hasta la primera transcripción que ha llegado hasta nosotros? Más que a una tradición tipográfica, los azares de esta historia recuerdan a los de una tradición oral, y plantean problemas de interpretación apenas diferentes.

En cuanto al copista, operador de la transcripción, su trabajo aún depende, tal vez en gran medida, del orden de la oralidad. Chaytor lo recordaba ya en un libro ilustre de 1945[12]. Las mismas grafías y sus alteraciones parecen indicar, en efecto, que el copista interiorizaba una imagen sonora más que visual de las palabras que trazaba. En los *scriptoria* en los que se mantenía el sistema antiguo de la *pronunciatio*, un equipo escribía al dictado, lo que supone que, en un primer tiempo, funcionaba como receptor en una situación oral-auditiva. La duración, a veces considerable, del dictado de textos largos no podía dejar de acusar fuertemente ese efecto. Se admite comúnmente que la *pronunciatio* de la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino duró tres años. ¿Y qué ocurrió con el *Roman de la Rose,* o con los manuscritos cíclicos de la gesta de Guillaume?

La escritura sigue pues subordinada a la voz en el momento mismo en que su uso se difunde. La historia de Merlín el Profeta ilustra esta situación. En las grandes *summas* «novelescas» en prosa del siglo XIII, las visiones y vaticinios de este personaje cuasi divino cumplen una función narrativa y semántica importante para el equilibrio estructural de la obra, puesto que afirman la vocación providencial del mundo artúrico. Ahora bien, Merlín no escribe jamás. Habla, y su palabra es recogida por un secretario-copista destinado a esa tarea, que confecciona un libro con ella. A veces, la operación se realiza en serie: el maestro Hélie toma notas y Blaise las edita en el *Livre d'Arthur;* la selección de *profecías* merlinescas publicada

12 *From script to print,* Londres, S. Jackson.

antaño por J. Paton pretende ser una compilación efectuada por un supuesto Richart de Irlanda sobre la base de recensiones debidas a cuatro secretarios diferentes..., todos ellos cargados de títulos universitarios o eclesiásticos: licenciado, clérigo, capellán, obispo.

El papel sirve de «memoria», en el sentido en que hoy entendemos ese término cuando se refiere a un ordenador: ciertos elementos —de los que dependerán otros por venir— se inscriben en él a medida que se desarrolla el discurso. Las otras funciones del escrito son secundarias en relación con la memoria. De ahí, sin duda, ciertos rasgos sorprendentes de la tradición escrituraria medieval, como, por ejemplo, la oscuridad, a menudo impenetrable, de numerosos libros de mecánica o alquimia que han llegado hasta nosotros. En realidad no fueron sino simples cuadernos de notas codificados, en un tiempo en el que el saber se transmitía sobre todo oralmente. En los prólogos, dedicatorias o intervenciones del autor dirigidas directamente al destinatario del texto no es raro encontrar los términos «leer» y «oír», e incluso «lector» y «oyente», utilizados de forma paralela o indistinta, lo que provoca una notable equivocidad. Pero es posible que esos pasajes sólo sean equívocos para nosotros y que hasta los siglos XIV y XV, la finalidad de la escritura fuera una audición.

La escritura de los siglos XII, XIII e incluso XIV, no es sino el ancestro de la nuestra, y los términos en los que hablamos de ella (forjados a propósito de esta última) deben entenderse de forma metonímica. Materialmente, escritura y lectura son entonces —hay que recordarlo— operaciones lentas, difíciles, costosas y, sin duda, están lejos de ser cotidianas en la vida de un individuo, aunque este sea instruido. Pocos hombres y una minoría ínfima de mujeres son capaces de llevarlas a cabo, y, por otra parte, se trata de dos operaciones distintas: se puede saber leer pero no escribir, firmar un documento pero no leerlo.

La escritura no es por tanto nunca completamente autónoma, sobre todo cuando registra la lengua vulgar. Está implicada en las tensiones resultantes de la diglosia de la clase clerical dirigente. La escritura es latina por herencia, la palabra *grammatica* remite expresamente a esta circunstancia. La autoridad de los clérigos, su preeminencia y su razón de ser están vinculadas al latín y a las formas de saber que perpetúa esta lengua. Por contraste, las lenguas vulgares pronuncian las palabras que porta esa voz profunda que resuena en el corazón de la experiencia vivida; portan las palabras fundadoras de las comunidades reales. ¿Escándalo u objeto de envidia? Los clérigos van a intentar captar esa voz, recuperar su energía y su veracidad, van a intentar hacerla entrar, selectivamente, en su orden. De ahí la larga serie, en todo Occidente, de intentos de poner por escrito diferentes lenguas –germánicas, romances, eslavas–, intentos esporádicos a partir del siglo VIII, más frecuentes en los siglos XI y XII. A partir del siglo XIII la obra de recuperación está acabada y permite el ejercicio triunfante de la censura: con pocas excepciones, todo lo que sabemos de la poesía medieval a través de sus textos es lo que las gentes de letras juzgaron oportuno transmitir. Escribir, que en la Antigüedad había sido una actividad servil, se convierte en la Alta Edad Media en un apostolado: la función de la escritura es decantar la palabra colectiva. Pero, limitada por la imperfección de su técnica, la escritura no puede sofocar completamente el sonido de esa voz. Sabemos que muchos autores ponen al público en guardia contra las posibles deformaciones de sus textos: la escritura no basta para fijarlos; en cualquier momento la boca del lector o el oído del copista pueden tomarse su revancha. De ahí la inestable situación del escritor vernáculo, relegado a la periferia del mundo de las letras, deseoso de penetrar en él, reivindicando a veces con rigor ese privilegio, pero (cito un artículo reciente de G. L. Bruns)

«en tránsito entre la palabra y la escritura, entre el exterior y el interior, entre el anonimato y la autoridad», entre lo que (si hubiese conocido nuestra jerga) él mismo habría designado ficticiamente como «la naturaleza y la cultura»[13].

Este funcionamiento de la manuscritura medieval se aclarará, según creo, mediante una comparación con un sistema gráfico no heredado, sino creado de pies a cabeza a partir del siglo VIII: la notación musical. Los neumas más antiguos no tenían como objetivo permitir la lectura de una melodía desconocida, sino ayudar al cantor a recordar una melodía aprendida anteriormente. Se usaron ciertos grafismos que además servían para transcribir el lenguaje. Sin embargo, no eran signos acústicos (como lo son las palabras) que el clérigo músico tuviera que transponer visualmente, sino «hechos» (los sonidos) y, sobre todo, «operaciones» (vocales o instrumentales). Un alfabeto no podía bastar: había que crear, al mismo nivel perceptivo y con medios comparables, un sistema que permitiese anotar una sintaxis como tal, esto es, una retórica. El éxito de este sistema es conocido y determinó en gran medida el desarrollo del arte musical hasta finales del siglo XIX. En una evolución contraria, la escritura del lenguaje, paralizada por la inercia de la tradición alfabética, no podría imponerse finalmente a las lenguas modernas sino silenciando en ellas los ecos de la voz viva. Esto requeriría mucho tiempo y, durante los siglos medievales, ese silencio nunca sería completo.

Estas razones no pudieron sino confirmar entre los escribas un sentimiento alimentado tanto por la tradición bíblica como por cierta idea helénica de la poesía: el sentimiento de la sacralidad de la «inscripción». Lo que está escrito tiene una autoridad moral e intelectual que lo erige en indicio de verdad. El hecho es bien conocido en lo que se refiere a los clérigos.

13 G. L. BRUNS, «The originality of texts in a manuscript culture», *Comparative Literature* (Oregon), 32, 2, 1980, pp. 113-128.

Para la gran masa de analfabetos la escritura producía objetos misteriosos, casi inmateriales, plagados de amenazas más o menos secretas o de esperanzas mágicas —hasta el punto de que fueron utilizados como talismanes en ciertas prácticas de brujería—. Estas dos actitudes, ¿no obedecen a un sustrato mental común, algo así como la percepción de una especie de sobrehumanidad –o de inhumanidad– de la escritura? Es el reverso de una convicción radical: lo humano sólo se manifiesta plenamente a través de la palabra.

Desde luego, la situación ha evolucionado. Desde el año 1200, aproximadamente, en los medios urbanos –escolares y burgueses– la escritura se seculariza en sus empleos notarial, comercial, jurídico. Pero simultáneamente se desdobla y, en adelante, habrá dos modelos gráficos opuestos: la cursiva, usual, práctica, adaptada a la circulación intensiva de mensajes, y la escritura de los libros. Se volvía, así, a la situación anterior, que, pese a la invención de la imprenta, prevalecería hasta la vulgarización de las máquinas de escribir. Incluso laicizado, el libro conservará de esta forma su eminente valor simbólico. Es poco probable que los príncipes del siglo XV considerasen los magníficos libros de horas que conocemos como simples objetos de uso: ¿no eran también, y antes que nada, símbolos de su poder? El libro, que es la Escritura triunfante, triunfal, es un bien de lujo cuya adquisición representa una inversión considerable. Conocemos, por otra parte, la lentitud de la difusión, más que del libro como objeto, del hábito del libro[14]. Esta lentitud, al margen de ciertos círculos eclesiásticos o principescos, resalta ciertas características internas del libro que hacen su manejo difícil: la existencia de varios estilos de escritura, las abreviaturas, la ausencia de una puntuación sistemática, el empleo de una lengua probablemente bastante diferente de la hablada...

14 C. Bozzolo y E. Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, París, CNRS, 1980, pp. 50-65.

La lectura, de la que sabemos que siguió siendo articulada hasta el siglo XVI, es de tipo intensivo, mientras que la nuestra es extensiva, ocular, rápida, diversificada: una misma palabra, «lectura», designa pues actividades apenas comparables. Si el libro como objeto se distingue de la comunicación vocal, la lectura medieval permanece ligada a esta. Globalmente, la escritura aparece en la civilización medieval como una de esas instituciones en las que una comunidad puede reconocerse, pero en las que no puede comunicarse en el sentido pleno del término. Sería tentador interpretar como una confesión tardía la confusión constante, a finales de la Edad Media, entre los términos «autor» y «actor». El «autor» es la encarnación laicizada del locutor divino, *Dictator* de la Escritura –encarnación cuyas primeras manifestaciones, todavía esporádicas, aparecen durante la segunda mitad del siglo XII–, mientras que el «actor» seguirá siendo durante mucho tiempo el intérprete en la *performance* de una poesía que, pura presencia, no se molesta en declarar su origen.

Describir la cultura medieval como un tránsito progresivo e irreversible desde el primado de la voz al de la escritura sería adoptar un punto de vista exageradamente moderno. El tópico medieval que oponía los términos *litterati* e *illitterati* como antinómicos tal vez haya sido causa entre nosotros de frecuentes errores interpretativos[15]. La bibliografía que se ha constituido sobre este tema es bien conocida. De hecho, está en el origen de una

15 «La oposición no cubre por completo la que estableceríamos entre el individuo que sabe leer y el que no sabe. Gautier Map distingue *litteratus* de *scriba*; un buen "escriba" puede ser *illiteratus*; un *litteratus* no recurre necesariamente a la escritura en el cumplimiento de sus tareas cotidianas. La propiedad que le califica, literatura, en francés antiguo: *lettrure* (en inglés, *literacy*), no es tanto un atributo personal cuanto un tipo de relación existente entre él y cierta práctica significante. La oposición se encuentra neutralizada en el curso ordinario de la vida; ya hemos hablado de la "simbiosis" del letrado y del iletrado. En algunos casos sólo los diferencia la naturaleza de la doctrina a la que hace referencia su discurso. De ahí la vaguedad, o incluso ambigüedad, de la noción: *(il)letteratus* transmite un conjunto de ideas completamente hechas relativas al conocimiento práctico de un len-

especie de antropología religiosa en Tomás de Aquino, cuyo abundante y significativo vocabulario han estudiado B. Lacroix y A. Landry[16]. Bajo la pluma o en la enseñanza de los doctos se fue esbozando una teoría, ya presente en Isidoro, que tomaría forma con Gregorio el Grande y atravesaría los siglos hasta llegar a los conocidos versos de Villon: a los cultos, la escritura, a los incultos, las imágenes, con la misma veracidad; *intueri* («descifrar con los ojos y penetrar» el texto) contra *contemplari*, según los términos de una resolución del sínodo de Arras de 1025 que parece excluir toda situación intermedia.

En realidad, *litteratus* e *illiteratus* se refieren menos a unos individuos considerados en su totalidad que a unos niveles o tipos de cultura que pueden coexistir (y a menudo coexisten) en el seno de un mismo grupo, o incluso en el comportamiento y la mentalidad de un mismo individuo. El *topos* en cuestión no da cuenta de un hecho que, por sí solo, es capaz de disminuir considerablemente el alcance de aquel: escritura y lectura son operaciones muy distintas y, si la primera implica casi necesariamente a la segunda, lo inverso no es cierto. Entre el minoritario grupo de hombres de la Edad Media capaces de leer, sólo un puñado pertenecía a la elite de profesionales de la escritura. De esta forma, hasta el siglo XIII, la escritura casi podía pasar por un privilegio de clase y, sólo manteniendo sus lazos con la voz, pudo entrar en la red general de las comunicaciones sociales.

---

guaje definido por reglas. En las aplicaciones que de ellas se hacen, los términos reflejan el empleo, ya sea del latín, ya de la escritura, o bien de ambos, más específicamente, por un cuerpo de intérpretes, hermeneutas, filólogos, glosadores a cargo de la transmisión de los saberes teóricos. De *litteratus* a *illitteratus* se abre una amplia escala de matices sobre la cual cada locutor se desplaza cómodamente. Otro factor de equivocidad es, hasta el siglo XIII, la oposición *litteratus-illiteratus*, que coincide con la de "clérigo" y "laico", herencia verbal de una situación antigua, superada desde el siglo XI», Paul Zumthor, *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 143-144 [N. del T.].

16 «La religion populaire chez Tomas d'Aquin», en P. Boglioni, *La culture populaire au Moyen Âge*, Montreal, Aurore, 1979, pp. 165-181.

El iletrado medieval no es el analfabeto del siglo XX. Al analfabetismo, oralidad de hecho, descrita como residual, percibida como una tara, se le niegan los valores de la voz y toda función social; de ahí los sentimientos que engendra: sobrevaloración temerosa de la escritura y, a menudo, desvalorización autopunitiva de la palabra hablada. Nada indica que, antes de la era tipográfica, nuestro iletrado fuese despreciado. Los que padecen la esquizofrenia de esta situación son en cambio los letrados, que se debaten entre dos líneas de fuerza, si no entre dos esferas culturales. Un elemento de mentalidad común los une a los iletrados —entre los que triunfa y cuyo comportamiento determina en gran medida—: una falta de interés por la exactitud de las representaciones visuales; una percepción cualitativa del espacio y del tiempo; una inteligencia inmediata y emotiva de los símbolos, que tiende a referirse a un orden existente en el mundo más que a arriesgarse a poner orden en el caos; un sentimiento del lenguaje que excluye toda idea arbitraria... Pero, entre los letrados, esos rasgos se debilitan a lo largo del periodo medieval aunque sin desaparecer completamente hasta la era tipográfica. El pesimismo agustiniano, del que la ética y el discurso de los clérigos no se liberarán nunca, opera contra las mentalidades imperantes en la masa de la población. Ahora bien, opera a favor de la escritura, en detrimento de la voz: la genealogía del pecado se remonta a las palabras de la serpiente; la palabra de Dios, a su vez, quedó fijada en el Libro. La pura voz es seductora, tiende a eclipsar los significantes en el fulgor de su pasión vital.

Una situación de frágil equilibrio se instaura así entre la escritura y la voz, situación que atravesará largos periodos históricos y se prolongará hasta la revolución industrial. Pero sectores enteros de la cultura medieval escapan a este compromiso: todos aquellos, desde la vida familiar hasta las técnicas de aprendizaje artesanal, en los que la escritura no tiene influencia.

Hasta el siglo XII, aproximadamente, la vocalidad se opone pues a la escritura como el discurso del poder al del saber. A partir de los siglos XII y XIII, la relación se invierte: a la escritura, el poder; a la voz, la transmisión viva del saber. Pero todavía en la encrucijada de los siglos XV y XVI, si no XVI y XVII, ninguno de estos dos haces de fuerzas y valores ha conseguido someter enteramente al otro. ¿Cómo podría escapar la poesía a un estado de cosas que afecta a todas las demás redes de comunicación constitutivas de una cultura?

Aquí interviene la naturaleza de las lenguas confrontadas en la situación de diglosia (o, a veces, de «poliglosia») entonces general en Occidente. En efecto, un latín más o menos estandarizado gramaticalmente coexistía con una o varias lenguas vulgares, superpuestas o yuxtapuestas en el uso lingüístico de las mismas comunidades. Pero las lenguas vulgares se presentan como conjuntos de dialectos con distinto grado de parentesco que coexisten en plena tensión con una lengua común (provincial, nacional...) en formación. El latín, en cambio, bastante homogéneo pese a las distorsiones locales, constituye, como la escritura, una técnica aprendida, de uso reservado a una elite tan poderosa como minoritaria.

Por eso mismo, al principio, las posibilidades de que se produjese una especialización funcional eran grandes: al latín, la escritura; a las lenguas vulgares, la oralidad. Esto fue lo que ocurrió en los primeros siglos medievales por razones históricas relacionadas con cierta supervivencia de la antigua tradición escritural en los reinos germánicos: la oposición letrado/iletrado recubrió entonces las categorías «conocedor del latín de los escribas»/«no conocedor». El Renacimiento carolingio acusó la diferencia, hasta el punto de que, en los países de lengua romance, ciertos hombres doctos tomaron conciencia de la identidad de las lenguas vulgares; en los países germánicos, de

su irreductibilidad. Aquí y allá esos hombres doctos experimentaron la novedad de escribir algunas palabras en lengua vulgar: tal vez para registrar un acto jurídico o, en el mejor de los casos, un poema que adaptaba o imitaba una técnica hasta entonces puramente oral —como el *Cantar de Ludovico*, contemporáneo del *Santa Eulalia*, el *Heliand*, el *Beowulf* o los poemas franco-occitanos del manuscrito de Clermont—. En España, el escenario fue más complejo debido a las interferencias con el árabe. En la Inglaterra normanda del siglo XII, el latín se opone a la vez a la lengua germánica de los vencidos (en las penínsulas del Oeste, al celta) y al dialecto francés de los conquistadores; pero este último, heredando costumbres anglosajonas, más favorables que otras a la lengua vulgar, se convertiría en adelante en el idioma dominante, instrumento de poder plenamente habilitado para comunicarse a través de la escritura. No obstante, en medio de tantas conmociones, la voz que brota de lo más profundo y porta las palabras anteriores a las racionalizaciones aprendidas no puede ser de ninguna manera (ni siquiera en boca de un clérigo) la misma que enuncia frases latinas. La voz verdadera habla la lengua materna que ha producido en los países románicos, tras una larga y favorable deriva, el uso oral del latín antiguo, por oposición al que mantenía, gracias al corsé de la *grammatica*, la escritura. En el seno de su dialecto romance, en los territorios del antiguo imperio de Occidente, estos hombres han llegado a ser lo que son. Pero el *sermo vulgaris* es a la vez la raíz y el fruto de una cultura salvaje, extraoficial, aunque omnipresente, hecha de sedimentos oscuros acumulados desde el neolítico, poderosa mixtura «campesina» (es decir «pagana») de recuerdos íberos, celtas, germanos, de creencias, de prácticas, de arte, con los que la tradición latina, eclesiástica y escolar, tiene que lidiar, dado que no ha podido erradicarlos bajo la acusación de paganismo o herejía. Ahora bien, a partir del

siglo XI, XII o XIII, según los lugares, esta cultura popular, hasta entonces relegada a la trastienda del Orden (político, social o moral) entra ruidosamente en escena y obliga a los letrados a un prodigioso esfuerzo de invención para intentar racionalizarla, aunque fuese un poco, y procurarse así los medios para actuar sobre ella. Su herramienta más poderosa en esta empresa es la escritura. Por eso, a partir de una época situada entre 1150 y 1250, todas las lenguas vulgares de Europa acceden al prestigio de la escritura. Lenguas vivas en su vocalidad cotidiana, el franco del siglo XII, el toscano del XIII, el alto alemán y todas las demás ascienden al estatus de «lengua de la Ley». Pero la vocalidad no se extingue. Empapando, por así decir, estas escrituras por doquier, aún producirá poesía durante mucho tiempo; y, como ya dije antes, conservará —poco o mucho— su lugar y su función entre los procedimientos de la escritura. De la escritura procede la autoridad; pero la voz conserva la veracidad de una presencia irrecusable. Es cierto que la cuestión de la veracidad se confunde con la del estatus del autor en el texto, pero ¿quién dudaría en cambio de una boca real, de un rostro que todos ven, de ese gesto que sólo pertenece a Jean, a Jacques o a Jérôme?

Permítanme referirme aquí al análisis presentado en el capítulo primero de mi *Introducción a la poesía oral*[17]. Es poesía —este era mi punto de partida— lo que el público, lectores u oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente referencial: el poema, en efecto, es recibido como la manifestación particular, en un tiempo y lugar dados, de un vasto discurso que constituye globalmente un tropo de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social. El poema viene acompañado o jalonado por ciertas señales que resaltan

17 Páginas 28 y 29 de la edición original [N. del T.].

su naturaleza figurativa: así, por ejemplo, el canto en relación con el texto de la canción. El resultado es una oposición funcional entre dos tipos de textos (aunque cada uno se dispersa en diversas clases) que hace veinte años llamábamos respectivamente «documentos» (discurso no marcado) y «monumentos» (discurso marcado, texto). Por supuesto, conviene relativizar esta dicotomía, someterla a incesantes redefiniciones. Por muy incierta que a veces nos parezca, la línea divisoria entre «documento» y «monumento» atraviesa a la vez la oralidad y la escritura y engendra diferencias del mismo orden en ambas. Esquemáticamente, representaré estas diferencias oponiendo a una base antropológica y lingüística las diversas especies de señales operatorias que, integrándose en ella, la transforman.

Esa base está constituida por estructuras primarias que, en este contexto, asumiremos como estables. Se trata de:

— las estructuras «naturales» (los órganos vocales, las manos, los soportes materiales de la escritura);
— y las estructuras «culturales» (las de la lengua como tal).

Al discurso que sólo active las estructuras primarias lo llamaremos «documento». El «monumento» se constituye a otro nivel, digamos «poético», definido por una señalización propia, intencional y resultante de un trabajo que reorganiza elementos ya organizados en estructuras primarias. A este respecto podemos distinguir:

— una señalización «textual» dependiente del lenguaje; y (necesariamente)
— una señalización «modal», ya sea gráfica (tendente al dibujo), cuando se trata de escritura, ya vocal (tendente al canto), cuando se trata de oralidad.

Ahora bien, la perspectiva de las señalizaciones textual y modal en la constitución del monumento difiere mucho según

se imponga en la poesía el registro escrito o el registro vocal. Lo «textual» domina lo escrito; lo «modal», las artes de la voz. En el mejor de los casos, un monumento oral sería concebible enteramente «modalizado», pero nunca «textualizado». El «texto poético oral», en la medida en que, por la voz que lo transmite, recurre a un cuerpo, es más refractario que el texto escrito a cualquier análisis que lo disocie de su función social y del lugar que esta le confiere en la comunidad real; de la tradición a la que tal vez se encomienda de manera implícita o explícita; de las circunstancias, finalmente, en las que se hace oír. Mucho más de lo que el texto escrito depende de las técnicas manuales o mecánicas de la grafía, el texto oral depende, por esos factores, de las condiciones y los rasgos lingüísticos que determinan toda comunicación oral. El efecto de «comunicación diferida», definitorio de todo monumento, se produce, en la *performance*, mediante el empleo de un lenguaje casi ritual, por lo menos inmediatamente reconocible como procedente de una tradición compartida. De este modo, las circunstancias, el *hic et nunc* de la voz, se ven ficticiamente extirpadas de unas condiciones espaciotemporales concretas, de alguna forma mitificadas. De ahí la frecuente impresión de impersonalidad, si no de abstracción, que experimenta el lector (el medievalista incluido) de un texto originalmente destinado a la transmisión vocal; todo lo contrario, podemos estar seguros, de la impresión experimentada por los oyentes del siglo XII o XIII. Y lo mismo cabe decir de la mayor parte de las canciones de los troveros.

El hecho de que, al menos desde el siglo XIII, la vocalidad poética se ejerciese en contacto con el universo de la escritura no tiene efecto alguno sobre este punto. El impacto de los hábitos expresivos y de las mentalidades escriturarias pudo dejarse sentir, de una forma más o menos acusada, sobre la producción, la conservación o la reproducción del poema.

Como constitutiva de la oralidad, la *performance* quedaba fuera de cuestión. Más aún: cada vez que un poema pasa del registro escrito al registro oral-aural experimenta una mutación radical —aunque raramente perceptible— en el nivel lingüístico. Un poema compuesto por escrito pero «representado» oralmente cambia de naturaleza y función, como cambia, inversamente, un poema oral recogido por escrito y difundido de esta forma.

III. CÓMO INTEGRAR LA OPERACIÓN VOCAL EN EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS MEDIEVALES

Sólo a través de los textos conocemos los discursos antiguos. Esta obviedad tiene grandes consecuencias. Pese a la información que nos aportan la paleografía, la bibliología o la historia, no siempre es fácil determinar cuál fue la finalidad de algunos de los textos que estudiamos. No resulta difícil distinguir los manuscritos de lujo, individualizados por sus dedicatorias, ni los mediocres manuscritos de juglar; lo mismo puede decirse de las copias destinadas al uso pedagógico y de las que explotaban los libreros públicos en los medios urbanos. Pero estos son elementos circunstanciales, generalmente insuficientes para definir la función que desempeñaba el escriba cuando trazaba sus signos sobre el papel: ¿acaso una de las dos funciones primarias de la escritura —comunicación y conservación— predominó y, por qué no, determinó por sí sola la operación? Todas las hipótesis son posibles. También en este sentido, cada texto tiene su historia. Ahora bien, está claro que, según el examen de tal manuscrito, o de tal tradición manuscrita en su

conjunto, nos incline hacia una u otra respuesta, estaremos confrontados a diferentes modalidades de discurso poético.

Por otra parte, cualquiera que sea el estado en que han llegado hasta nosotros, esos textos son textos, y nada nos autoriza a considerarlos simples registros de palabras —es decir, a saltar, por metáfora y como si tal cosa, de un modo de percepción sensorial a otro—. Cuando yo mismo edito esos textos, los imprimo para hacerlos asequibles a la glosa de los eruditos, a la enseñanza de los profesores, a la lectura de todos los interesados. Tiene lugar así una obra de recuperación cultural que activa en nosotros, en el momento del «consumo» del texto (valga la expresión), las mismas facultades físicas e intelectuales que el consumo de escrituras contemporáneas: la vista, pero también todo lo que implican —tanto en actitudes corporales e impresiones cenestésicas como en procedimientos de recepción y de combinación memorística— nuestros propios hábitos de lectura..., hasta la forma y, por qué no, la comodidad de nuestros sillones.

En este sentido, nuestros textos no nos proporcionan sino una forma vacía y sin duda profundamente alterada de lo que fue, en otro contexto sensomotor, palabra plena. Este es el hecho general al que se subordinan todas las cuestiones relativas a la oralidad de la poesía de aquel tiempo. Esto es tan cierto que de los procedimientos mecánicos que hoy nos permiten escuchar ciertos textos medievales (como los discos de canciones trovadorescas o de *Minnesänger*) podríamos hablar —cualquiera que sea, por otra parte, su propia calidad— más o menos en los mismos términos en que hablamos de nuestras lecturas. El sonido transmitido por el disco atenúa mucho el efecto de alejamiento temporal y de embotamiento sensorial. Sin embargo, no es sino la ilusión de una presencia, y cuando acudimos a una sala de conciertos para escuchar a un cantante y a unos músicos, los equívocos se concentran sobre los

elementos no textuales de la *performance*: lo que escuchamos sólo remite al pasado medieval de una manera facticia. Ese concierto constituye una *performance* actual. Desde el punto de vista de nuestra propia cultura, es una ventaja y, tal vez, sea también el medio más eficaz para insuflar un poco de vida a esos venerables documentos históricos. Nuestro conocimiento de los mismos se hace más profundo, pero, sin duda, se desvirtúa en ese preciso momento.

Cualquiera que fuese, en la existencia del texto, el instante (composición, transmisión o ambas) en el que intervino y operó la vocalidad, confiriendo a una «obra» su realidad concreta, la situación del lector moderno siempre es la misma. Por mucho que este sin duda pueda, implícita o explícitamente, mantener un discurso sobre el texto en cuestión, no tiene medio alguno para explicarlo —quiero decir para captar sus implicaciones sensoriales y hacerlas perceptibles—. De lo que se trata es de invertir idealmente (de una manera no demasiado discutible) la mutación cualitativa operada antaño por el paso al escrito, de lanzar por lo menos una pasarela tentativa por encima de esas discontinuidades cuya importancia presumimos sin poder cuantificarla. No haremos nada más que intentar reconstruir la circunstancia y no por simple acumulación erudita, sino porque habremos asumido en seguida que el «texto verbaliza una situación» particular que no sólo es definible en términos sociohistóricos generales, sino que lo individualiza tanto en el orden de las percepciones corporales como en el de la intelección. Se trata de penetrar un universo metafórico implantado en la historia pero distinto de esta: es imposible basarse en una simple serie de hechos históricos para reconstituir el acontecimiento en su unicidad. Sin embargo, unos valores —una estructura de valores— se desprenden a medias, exigen ser comprendidos, y la única posibilidad de interpretarlos

vendrá de la mano de su paradójica convivencia con el momento actual de «nuestra» historia[1].

Lo que buscamos espontáneamente en toda obra de arte, en particular en la obra poética, es un efecto especular. Si la obra pertenece al pasado, la fuerza de ese movimiento —mal controlable en nosotros— crece más cuanto mayor es nuestra carencia de elementos de información anecdótica. Cuanto más nos retrotraigamos al pasado, más poderosamente nos veremos arrastrados hacia un umbral óptimo, antes de que la excesiva distancia espaciotemporal borre todo sentimiento de pertenencia. No cabe duda de que nuestra Edad Media se sitúa hoy en ese umbral; de ahí su «actualidad» tanto entre los investigadores como entre el gran público.

Este es el deseo que subyace a nuestro discurso. Un deseo que a menudo se oculta y, por eso mismo, resulta un activo productor de espejismos críticos y mitologías vulgarizadoras que, a veces, degeneran en puro integrismo metodológico. De este último proviene sin duda esa «a-topía» posestructuralista, multiplicadora de términos que comienzan por «de»: decodificación, deconstruir, etcétera. ¡Qué u-topía! Si me permiten el juego de palabras, todo eso, si no *de*sechado, ha de ser superado, puesto al servicio de una redefinición, no tanto de la historia como tal (¿quién se atrevería a ello?), como del acontecimiento. Admitir la oralidad de un texto es, paradójicamente, tomar conciencia de forma activa de un hecho histórico que no se confunde con la situación cuyo rastro escrito ha subsistido y que nunca se reflejará en ese espejo.

En lo que a nosotros respecta, se trata de explotar ese deseo de similitud inmanente a nuestro discurso histórico, de captar su energía a fin de emplearla para nuestros propios fines: intentar ver la otra cara del espejo, arañar al menos la capa de azogue.

1 Véase mi *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1983, pp. 59-62.

Ahí detrás, por debajo de la evidencia de nuestro presente y de la racionalidad de nuestros métodos, queda un residuo, ese múltiplo sin origen unificador ni fin totalizador, ese «ruido» del que habla Michel Serres, y cuyo conocimiento corresponde al oído más que a la vista. Es ahí, y sólo ahí, donde se sitúa para nosotros la oralidad de nuestra «literatura medieval»: vocalidad-residuo de las filologías renuente a nuestros sistemas de conceptualización.

Sólo lo evocaremos como símbolo, es decir, en términos que llamaré «narrativos» —en el sentido más dinámico de la palabra y refiriéndola al relato en cuanto que receptáculo de analogía—. No pretendo preconizar así un comparatismo anecdótico, por mucho que a veces pueda iluminar útilmente el terreno de investigación. Opland, en un artículo de 1971, extraía de ciertas prácticas bantúes un argumento analógico para explicar el funcionamiento de los textos anglosajones arcaicos[2]. Criticarlo sería fácil. De todas formas, conviene atravesar la analogía sin detenerse en ella y no pedir imágenes a los etnólogos, sino conclusiones capaces de apuntalar un principio —como hizo, por ejemplo, Jean Rychner en 1955 a propósito del cantar de gesta—. Por «analogía» entiendo toda figuración que permita percibir y registrar las señales emitidas por la historia que fueron sofocadas o censuradas —la censura unas veces emana de una sociedad pretérita, otras viene impuesta por la nuestra—. Al historiador y al crítico les corresponde recoger esas señales, aunque sea partiendo de una similitud engañosa, para atravesarla y luego alejarse de ella hasta olvidarla a medida que van descubriendo las motivaciones originales.

El progresivo descubrimiento en la Alemania, la Inglaterra y la Francia del siglo XVIII de una «poesía popular» iba a permitir que los futuros estudios medievales tomasen cuerpo rechazando los criterios lógicos a priori de tradición aristotélica.

2 J. OPLAND, «Scop and *imbongi*», *English Studies in Africa XIX*, 1971, pp. 161-178.

De ahí la intensidad de los primeros descubrimientos. Cuando, un poco más tarde, se impusiera ese triste positivismo reintroductor de nociones como «obra», «género», «autor», la brecha había quedado definitivamente abierta y las distorsiones que se produjeron a partir de entonces ya no tuvieron efecto. Por otra parte, no se trata de fundar una ciencia, sino una opinión probable; no se trata tanto de demostrar (otro término en «de») como de mostrar; es decir, de volver sensorialmente presente, de hacer, en el orden imaginario, oír y sentir. Lo que intento evocar así sería un discurso «poético» homogéneo respecto a su objeto; en el polo opuesto de la palabra de control y autoridad, externa y reductora, una palabra a la vez escurridiza y productora de su propia veracidad: un gesto[3].

Tanto como el dominio de las técnicas de la filología y el análisis textual, la tarea ideal del medievalista consistiría entonces en convencerse de los valores incomparables de la voz, en entrenar su atención y su sensibilidad para captarlos; más aún, en vivirlos, pues sólo existen en el momento, independientemente de los conceptos en los que nos vemos obligados a encorsetarlos para describirlos. Esta exigencia me parece fundamental, ya que —tratándose de un estado relativamente antiguo de nuestra civilización— lo que podamos decir de la oralidad constituirá el punto de partida y de llegada de lo que diremos de la escritura, y no a la inversa.

El punto de partida de una poética, pongamos del siglo XII, debería ser la consideración de esa belleza interior de la voz humana «captada lo más cerca posible de la fuente», como decía Paul Valéry. Esa belleza puede, es cierto, concebirse como particular, propia del individuo emisor del sonido vocal. Por esta razón, y salvo excepciones difícilmente imaginables, después de tanto tiempo, nos resulta inaprensible. Pero también

3 P. ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, París, Minuit, 1980, pp. 100-103.

puede concebirse como histórica y social, en la medida en que une a los seres humanos, y en que, por el uso que se hace de ella, modula la cultura común. Evidentemente, este aspecto atañe a nuestro estudio.

Para no alargarme, tengo que remitir al lector al capítulo inicial de mi *Introducción*. En él constato que la voz —anterior a toda diferenciación fonológica, pero apta para manifestarse a través del lenguaje— es una cosa material: podemos describir tanto sus cantidades como sus cualidades (el tono, el timbre, el registro, la tesitura) y, en la mayoría de las sociedades, la costumbre atribuye a cada una de ellas alguna connotación simbólica, véase, una función señalética. El hombre escucha emerger su propia voz entre una multitud de ruidos; en torno a ella se anuda el lazo social y cobra forma una poesía.

Una corriente de pensamiento atravesó la Edad Media para acreditar la existencia, entre los hombres de aquel tiempo, de cierta noción de esos valores. Qué duda cabe, los textos sobre este asunto son poco numerosos. Pero ¿no sería posible que su escasez significase simplemente que aquello «caía por su propio peso» y que, para las sensibilidades de los siglos XI, XII, e incluso XIII, las implicaciones ontológicas de la voz eran evidentes? La práctica poética de entonces inclinaría a pensarlo, lo mismo que ciertos usos léxicos escolares, como el empleo de la palabra latina *vox* para designar a la vez la materialidad del sonido proferido por la garganta, el signo lingüístico del que es portador y, aquí y allá, el sentido que suscita. En la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, versos 2031 y siguientes, hay un pasaje particularmente explícito en el que, en la primera acepción, *vox* alterna con *os*, puesto que constituye (con el texto y el gesto) una de las tres «lenguas» del recitante. Así, también, en lengua vulgar, desde una perspectiva específicamente retórica, en Brunetto Latini, *Tesoro,* IV, 50[4].

4 *Li livres dou tresor,* F. Carmody (ed.), Berkeley, UC Press, 1948, pp. 359-360.

En el registro filosófico, citaré el comentario de Tomás de Aquino al *De anima,* hacia el final de la lección 18, en unas breves líneas que explicitarán, en los siglos XV y XVI, las especulaciones teológico-lingüísticas sobre el Verbo.

Los valores propios de la voz no pueden dejar de determinar, al menos en parte, la producción de mensajes poéticos destinados a la transmisión oral. Los textos que estos constituyen adquieren de esa forma un estatuto cuando menos algo ambiguo respecto a la escritura. Así, se puede decir que la voz debe entrar en la definición de toda poesía, que el lugar de la poesía es el lugar de la voz. Esta proposición se aplica de una manera específica a una poesía a la cual no le queda otra salida que la *performance* vocal, pues señala y manifiesta la realización histórica de una virtualidad universal. Otro rasgo: el texto escrito comporta un doble efecto de comunicación diferida; uno, intrínseco, debido a los movimientos autorreflexivos y a las polivalencias engendradas por la formalización poética; el otro, extrínseco (pero con grandes consecuencias a largo plazo), provocado por el alejamiento de los tiempos y los contextos entre el momento en el que se emite el mensaje y el momento en el que se recibe. El poema «representado» oralmente comporta el primer efecto, pero, en principio, no el segundo: en cuanto que oral, reposa sobre una ficción al menos de inmediatez; de hecho, aunque la audición tenga lugar mucho tiempo después de la composición, como audición que es no puede ser sino inmediata. El resultado es a menudo (como constatamos empíricamente) que el efecto de diferencia intrínseca se atenúa en la *performance*... o, tal vez, se ha venido atenuando desde el origen, pues la perspectiva de una realización vocal se inscribe en el texto en razón de ese desfase.

Esta exigencia de inmediatez conlleva una consecuencia: el texto transmitido vocalmente debe ser considerado fragmenta-

rio por naturaleza. La tensión, en efecto, a partir de la cual el poema oral se constituye, surge entre la palabra y la voz, y procede de una cuasi contradicción entre sus finalidades respectivas; entre la finitud de las formas del discurso y la infinitud de la memoria; entre la abstracción del lenguaje y la espacialidad del cuerpo. Por eso el texto oral nunca se satura: nunca colma completamente su espacio semántico. Esto supone para nosotros, lectores de hoy, una fuente permanente de errores de interpretación, pues la pregunta que nos vemos inclinados a dirigir al texto, con cierta impaciencia, cae a menudo en el vacío por el hecho mismo de ser pronunciada.

Además, en el seno de la tradición a la cual tenemos que referirla, la *performance* poética oral sobresale como una discontinuidad en lo continuo, una fragmentación «histórica» cuyo efecto se hace tanto más evidente cuanto más larga y explícita es la tradición, y en la medida en que abarca elementos más diversificados: así, en la economía de los ciclos de leyendas, epopeyas, cuentos, cantares, superunidades virtuales cuya particularidad es no actualizarse nunca en su conjunto.

La forma del texto oral es pues de orden desiderativo. Es lo que Max Lüthi, a propósito de los cuentos, llama *Zielform*, forma terminal e ideal, realizada aquí y allá, pero no en la obra entera —la cual, como tal, no puede constituir una totalidad—. Amplios sectores de nuestra poesía antigua (esos sectores cuya transmisión oral ofrece pocas dudas, como el cantar de gesta) ilustran a través de su funcionamiento la fecundidad de esta noción.

Es en el marco que definen estos rasgos generales donde se plantea la siguiente cuestión: ¿hay formas orales específicas? ¿La vocación oral de un texto (cualesquiera que fueran, por otro lado, las circunstancias de su composición) determina su modo de formalización? No pretendo dar a este problema una solución prefabricada; como mucho desearía proponer

un nuevo ángulo de observación verosímil y necesariamente problemático. El texto con finalidad vocal es, en efecto, y por naturaleza, menos apropiable que el texto propuesto a la lectura. Más que este último, se resiste a dejarse identificar con la palabra de su autor; más que este, tiende a imponerse como un bien común del grupo en cuyo seno funciona. De esto se desprenden dos características estrechamente relacionadas:

1) El «modelo» de los textos orales es más concreto que el de los textos escritos: los fragmentos discursivos prefabricados que vehicula son más numerosos, mejor organizados y más estables semánticamente. Ejemplos: los versos-cliché de los cantares de gesta o ciertos motivos «líricos» como el «lugar erótico».
2) En el interior de un mismo texto, en el curso de su transmisión, y de texto a texto (en sincronía y en diacronía), se observan interferencias, repeticiones probablemente alusivas, intercambios discursivos que dan la impresión de una circulación de elementos textuales viajeros que se combinan en todo momento con otros en composiciones provisionales. Ejemplo: el corpus entero de los textos antaño publicados por C. Bartzsh con el título de *Romanzen und Pastourellen*.

Esta última observación parece remitir a la famosa «teoría oral» (expresión consagrada en los países anglosajones y germánicos) surgida de las investigaciones de Milman Parry y de los trabajos de A. B. Lord. Sin embargo, me parece que, tras un cuarto de siglo de uso, y si la reducimos a su principio, la «doctrina» Parry-Lord ocupa en nuestros estudios una posición de hipótesis de partida —útil desde el punto de vista heurístico, pero desprovista de autoridad universal—. Inicialmente limitada a la descripción de los poemas épicos (desde la *Ilíada* a los cantos heroicos serbios), la teoría define un modo

de expresión bastante complejo denominado «estilo formulario». A partir del comienzo de los años setenta, un número creciente de autores dio en considerar a este último como el carácter propio y definitivo de toda poesía oral. En un artículo reciente publicado en la revista *Poétique* tuve ocasión de criticar este punto de vista, así que no volveré sobre este asunto[5]. Por otra parte, a lo largo de los años cincuenta, diversos medievalistas, casi simultáneamente, tuvieron la idea de aplicar a unos poemas narrativos de la Alta Edad Media la noción de estilo formulario oral, que por entonces parecía firme en la práctica de ciertos helenistas y eslavistas. En 1953, F. Magoun se aplicaba al estudio del *Beowulf* y la tradición anglosajona. Su análisis se basaba en una concepción rigurosa y estrecha de la teoría: la fórmula es una prueba necesaria y absoluta de oralidad; su presencia excluye la intervención de la escritura, a no ser a título de simple acta de la *performance*. El *Beowulf* contiene un setenta y cuatro por ciento de versos formularios: sólo había que sacar las conclusiones oportunas de este hecho. Cuando, en 1963, fue reeditado por L. E. Nicholson, el artículo de Magoun ya había generado toda una posteridad, me refiero, por ejemplo, a los estudios de R. Waldon, R. D. Stevick y otros sobre la poesía en inglés antiguo o sobre el verso aliterativo en la Inglaterra medieval. En 1955 aparecía el libro de Jean Rychner sobre los cantares de gesta, en el que el autor pretendía probar la finalidad vocal de aquellos sirviéndose de los términos establecidos por Parry. El impacto de este libro fue tal que justificó, dos años más tarde, la celebración de un congreso destinado, al menos en el ánimo de algunos de sus organizadores, a detener a tiempo una peligrosa herejía. El resultado no estuvo a la altura de las expectativas y, hasta mediados de los años setenta, hemos visto constituirse una considerable

5 «Le discours de la poésie orale», *Poétique* 52, 1982, pp. 387-401.

bibliografía de trabajos de ese tipo dedicados a la mayoría de las zonas culturales de la Europa premoderna: Francia, los países germánicos y escandinavos, España...

El estudio del estilo formulario acabó convirtiéndose en aquellos años de éxito en una disciplina casi autónoma, en detrimento de los demás elementos poéticos de los textos considerados. A menudo se redujo, entre ciertos jóvenes investigadores sin experiencia, a una caza de fórmulas bastante irrisoria. Sin embargo, algunas de esas monografías, por la precisión de su objeto, contribuyeron a redefinir el sistema formulario dándole una imagen tan compleja que cualquier aplicación pura y simple del modelo se hizo imposible: así, el estudio de Aspland sobre las asonancias en *-ant*, o la tesis de Ashby sobre las fórmulas descriptivas del combate singular, o, de otra manera, el trabajo de Edmond de Chasca sobre la naturaleza y el funcionamiento de las fórmulas en el *Cantar de Mío Cid*[6]. De paso, sobre todo entre los germanistas, la reflexión sobre la oralidad de ciertos textos arcaicos condujo a los críticos a englobar en su corpus (como por obra del resurgimiento de cierto pensamiento romántico) las formas de poesía popular modernas cuyo lejano origen era posible presumir. De ahí una serie de investigaciones sobre las baladas germánicas, anglosajonas y escandinavas.

Hoy, la opinión general tiende a negarse a ver en el estilo formulario una marca segura de oralidad. No resulta difícil comprender que M. Curschmann publicase en 1977, en *Medievalia et humanistica*, un artículo con un título tan provocativo como: «The concept of oral formula as impediment to our understanding of medieval oral poetry». La demostración se

6 C. W. ASPLAND, *Epic formulas and formulaic expressions containing the –ant forms*, St. Lucia (Australia), University of Queensland Press, 1970; G. D. ASHBY, *A generative grammar of the formulaic language in the single combat*, tesis de la Columbia University, 1976: DAI, vol. 37, n.º 10; E. DE CHASCA, «Toward a redefinition of the epic formula», *Hispanic Review 38*, 1976, pp. 251-263.

apoyaba en el *Cantar de los Nibelungos*, ejemplo, es verdad, privilegiado, pues pocos textos medievales reúnen una combinación tan manifiesta de efectos de voz y de efectos de escritura.

La teoría formularia no tiene suficientemente en cuenta la necesidad interna del texto poético. Desde el punto de vista lingüístico, oral o escrito, un texto es un texto, de la incumbencia de los métodos críticos de los que, como texto, es objeto por definición, y, necesariamente, comporta marcas de ese estatuto. Pero, para mantener su especificidad, una poética preocupada de hacer justicia a la vocalidad no se detendrá tanto sobre esas marcas como sobre las relaciones inestables de las que resulta, por concatenación de elementos y de sus efectos de sentido, la economía particular del texto dicho o cantado: era lo que, en un lenguaje un poco anticuado, revelaba hacia 1950 Menéndez Pidal del «estilo tradicional» español: su intensidad, su tendencia a reducir la expresión a lo esencial (lo que no quiere decir ni a lo más breve ni a lo más simple); el predominio de la palabra en acto sobre la descripción; los juegos de eco y de repetición; la inmediatez de las narraciones, cuyas formas complejas se constituyen por acumulación; la impersonalidad, la intemporalidad...

Estos rasgos, más o menos nítidos, manifiestan en el nivel poético la oposición funcional que distingue la voz de la escritura. El texto escrito, puesto que subsiste, puede asumir plenamente la posibilidad de un futuro. El texto oral, estrechamente sometido a la exigencia presente de la *performance*, no puede; en cambio, disfruta de la libertad de moverse sin cesar, de variar el número, la naturaleza y la intensidad de sus efectos sin cesar. Nuestro objeto en este orden de cosas escapa a la generalización: lo que el oído del «oralista» pretende poner de relieve en la continuidad de lo real son los discursos más que los textos; son los mensajes-en-situación. Solamente percibiendo —y analizando— la obra oral en su existencia discursiva podremos com-

prender su existencia textual. Esta es, me parece, la misma posición que adopta un número creciente de lingüistas y especialistas en sintaxis confrontados a los problemas del antiguo francés.

Lo que yo destacaría de la teoría formularia en relación con nuestros textos antiguos es la manera en que esta subraya —sin hacer de ellos su objeto propiamente dicho— y explica indirectamente el poder de todos los efectos vocales recurrentes; la manera en la que nos permite entrever sus propiedades poéticas. Habría, no obstante, que ir más allá del objetivo original y considerar cómo la expresión compone, a todos sus niveles, de oscilación en oscilación, un tema armónico-melódico; cómo teje una red de correspondencias cada vez más densa a medida que se desarrolla el discurso. Reflujos, variaciones sobre un tema obligado, diversidad en el seno del mismo, fundamento de una técnica siempre similar a sí misma y cuyos medios sólo difieren más o menos según las circunstancias. Toda recurrencia fija y mantiene: tendente a la hipérbole, testimonia la aceptación por el poeta de la sociedad para la cual habla o canta. Pero si acepta esa sociedad, es menos por elección propia que en virtud del rol de conservador y heraldo que le ha confiado la colectividad.

Ese es el rasgo constante y universal de toda poesía oral, el rasgo funcional eminente de la vocalidad poética como tal; rasgo constatable tanto en la acción de un trovador del siglo XII como en la de nuestros cantantes de *rock*. En el nivel profundo en el que se constituyen las propiedades epistemológicas de la palabra viva (por oposición a la escritura), todo enunciado es espontáneamente repetitivo. El enunciado parte de un punto que repite, amplifica e interpreta, de tal forma que cada nuevo elemento del discurso se reduce, por una parte, a esa misma glosa. La palabra instaura así un diálogo con su propio tema. Esta tendencia polariza más o menos todos los géneros de poesía con finalidad vocal. R. Hirsch ha señalado que con la

difusión, en el siglo XV, de las transmisiones escritas, esta poesía recula en todos los terrenos: desde el estilo de las proclamaciones reales hasta el de la prosificación de los cantares de gesta[7].

El ritmo resultante de estas recurrencias procede, de forma simultánea o alternativa, de ecos sonoros, de repeticiones de estrofas, de versos enteros, de grupos prosódicos o sintagmáticos, de giros gramaticales, de palabras, pero también de efectos semánticos. Estas repeticiones se someten a la regularidad del paralelismo, oponiendo sus miembros dos a dos, o bien se alejan de esta regla numérica. Se localizan en tales emplazamientos privilegiados o invaden el texto. Repiten idénticamente su tema u operan una variación parcial; se construyen en una secuencia rigurosa o según diversas modalidades de alternancia. Se trata, a pesar de considerables diferencias de otro orden, del estilo general común de nuestros cantares de gesta lo mismo que de los dos tipos de poesía denominada lírica, «cortés» y «popular», y tal vez también de toda expresión en verso anterior al siglo XIII.

Los hilos se tejen así en la trama del discurso y, multiplicados, entrecruzados, engendran otro discurso en el interior de este trabajando con los elementos del primero como hace el sueño con los fragmentos de la vigilia, en beneficio de unos fantasmas a los que otorga un rostro. Mientras desfilan las palabras, se establecen equivalencias y contrastes que comportan (pues el contexto se modifica, aunque sólo sea imperceptiblemente) sutiles matices: cada una de ellos, recibido como una información nueva, amplía el conocimiento al que nos invita esa voz.

Técnicamente se estructuran así tres modos de composición profusamente documentados en todo el cuerpo medieval —con excepción de los géneros narrativos «modernos», como la novela—, que he denominado respectivamente:

7 *Printing, selling and reading 1450-1550*, Wiesbaden, Harassowitz, 1967, p. 148.

1) la letanía: repetición indefinida de una misma estructura, sintáctica y parcialmente léxica; algunas palabras se modifican en cada ocasión, de manera que marcan una progresión por deslizamiento y desfase semánticos.
2) el *tuilage*[8]: las mismas repeticiones, no ya a nivel de frases, sino de partes del texto, estrofas, secciones: así, las «secuencias similares» de los cantares de gesta.
3) los «ecos» regularizados: el texto está salpicado de repeticiones a intervalos fijos, a veces entrecruzadas y que, enmarcándolo y apoyándolo, confieren una fuerza particular al discurso. Así, un mismo elemento (sonido, palabra, giro gramatical, sema) figurará al comienzo o al final de los versos impares y otro al comienzo o al final de los versos pares, y unos y otros pueden reaparecer en configuraciones intermedias. El sistema se presta a variaciones ilimitadas, como testimonia la poesía en verso del siglo XIII casi en su totalidad. Varios géneros poéticos, documentados ya a finales del siglo XII, pero probablemente de origen mucho más antiguo y destinados a la *performance* cantada, se basan en estas técnicas. Por ejemplo el *virelai*, la *ballette* y el *rondeau* en sus diversas variedades. Pero su uso rebasa ampliamente este sector limitado.

Sea cual sea la forma en la que se realice, la recurrencia discursiva constituye el medio más eficaz para verbalizar una experiencia espaciotemporal y para hacer participar al oyente en ella. El tiempo se desarrolla en la intemporalidad ficticia del canto, a partir del momento de la palabra inaugural. Luego, en el espacio que engendra el sonido, la imagen experimentada sensorialmente se objetiva: del ritmo nace, y se legitima, un saber.

8 Técnica de canto vocal. Cuando varios cantantes están cantando por turnos, el que va a coger el relevo del anterior repite las últimas sílabas de este, de forma que nunca hay pausas en la dicción ni en el ritmo —lo que es particularmente importante para los bailarines, en el caso de los cantos destinados a acompañar la danza— [N. del T.].

D. Likhatchev hablaba, a propósito de ciertos textos rusos antiguos, de la «etiqueta literaria», del aspecto fuertemente ceremonial de las «literaturas» de transmisión vocal[9]. Este investigador subrayaba así la profunda tendencia de toda poesía oral a un formalismo riguroso: el mismo que manifestaba la referencia primaria de la poesía a la música en la conciencia de los clérigos de tradición boeciana, que no la vinculaban sino en segunda instancia con la gramática y la retórica. Hablando de formalismo, conviene entenderlo en el sentido de que una forma sólo es estable y fija excepcionalmente; de que comporta una movilidad que le es propia; de que, en última instancia, la «forma» iguala a la «fuerza». La forma no será pues concebida como obediente a una regla, pues «es» regla: recreada sin cesar, sólo existe en y por la pasión que suscita cada instante, cada encuentro, cada cualidad de la luz —cada *performance*—. Y cada una de esas formas emergentes no es sino uno de los componentes de la Forma única: única en cada poema (del que es la sola forma), y única porque nunca se reproduce, escapando como tal al paso del tiempo, incluso si sus componentes, al contrario, tienden a reproducirse indefinidamente. ¿No es precisamente lo que sugiere el autor de la tornada añadida por los cancioneros G y N a la canción de Bernard de Ventadour *Ges de chantar*?

Lo vers, aissi com plus om l'au,
Vai melhuran tota via...[10]

Pero ¿en qué punto de la existencia de los textos (que son todo lo que nos ha quedado) tenemos alguna posibilidad de percibir esa forma? La poesía oral y la poesía escrita se sirven (a juzgar por los ejemplos modernos) de un lenguaje fundamentalmente idéntico: las mismas estructuras gramaticales, las mismas

9 «L'étiquette littéraire», *Poétique* 9, 1977, pp. 118-123.
10 «Cuanto más oyes mis versos, más se acrecienta su virtud» [N. del T.].

estructuras sintácticas, el mismo vocabulario. Sin embargo, ni la distribución de los empleos ni las estrategias de expresión son las mismas. Aparentemente la oralidad comporta a este respecto esas mismas tendencias cuyos efectos pueden constatarse en la casi totalidad de los textos medievales más antiguos, y que subsisten en ciertos géneros hasta los siglos XIV o XV.

Estas culminan en esa preponderancia de la parataxis (que ya señalaba Anerbach en *Mimesis*) y de diversas braquiologías. El relato (en el cantar de gesta, el *fabliau*, cierto número de *lais*[11], muchas narraciones historiográficas en verso) tiende así a yuxtaponer los elementos en un espacio de dos dimensiones, sin subordinarlos. La exposición «lírica» entrecorta el discurso con afirmaciones breves, tiende a interrumpirlo con exclamaciones, expresiones imperativas, series acumulativas discontinuas; en última instancia, los verbos se eclipsan, ya no hay frases, sino una secuencia de elementos nominales liberados. El vocabulario (a veces las palabras gramaticales) parece tratado de una manera comparable a lo que pudo ser el uso corriente (o a lo que testimonia la prosa documental del siglo XIII): por restricción y condensación. No es extraño que el vocabulario oscurezca el sentido: resulta imposible saber si lo hace intencionadamente; al menos en virtud de un sistema expresivo del que podemos admitir que fue un sistema de «dicción», en el sentido en que Meschonnic emplea esa palabra, una retórica de la voz. El arte poético de los trovadores nos proporciona a este respecto un ejemplo particularmente concluyente.

La mayor parte de estos procedimientos comportan, en su ejecución, alguna regla fónica: la manipulación del elemento lingüístico contribuye a provocar o a reforzar la rima (cuya

11 «Hacia 1170 aparece un género "novelesco" menor, llamado *lai*, que parece provenir de una amplificación narrativa de los *lais* célticos cantados; pero, muy pronto, tiende a confundirse tanto con el *roman* como con el *fabliau*, de los que no se distingue claramente ni temática ni estilísticamente», Paul Zumthor, *Histoire Littéraire de la France médiévale*, pp. 150-151 [N. del T.].

generalización desde la Antigüedad obedece sin duda a la ampliación del papel de la voz en la comunicación poética), la aliteración, los ecos sonoros de toda clase o, más generalmente, acusa la escansión de los ritmos. Cuando alcanzan cierta densidad, estos juegos influyen en la producción del sentido. En última instancia, la frase, las palabras mismas, se difuminan en una pura sugestión sonora, como en muchos *refrains* o en ciertas figuras de sonido acumulativas. Toda una poesía, en virtud de su vocalidad, parece aspirar a liberarse de las limitaciones semánticas de la lengua natural, a evadirse del lenguaje mismo, en pos de una plenitud que no sería más que presencia. Tal vez los impulsos de ese deseo, propios del texto de vocación oral, se ven amplificados por la situación que ocupó hasta el siglo XIV en la memoria colectiva: no aislado como «literario», no separado de la acción, sino funcionalizado como juego, al igual que los juegos del cuerpo, de los que participa realmente. ¿No es a este título como, lo mismo que todo juego, procura un placer proveniente de la repetición y las similitudes?

Pero simultáneamente el lenguaje poético implicado en esta operación tiende a complicar extremadamente las estructuras del discurso. El *trobar clus*[12] occitano no representa nada más que un caso particular eminente de esta tendencia, lo mismo que los *kenningar*[13] de la poesía escáldica islandesa. La especie de tecnicidad particular del estilo épico del cantar de gesta constituye otro ejemplo. Pero la tendencia se manifiesta también en ciertas pretendidas «torpezas», en los agujeros o los saltos

12 «Frente al *trobar leu* (literalmente, "versificación sencilla") hallamos lo que, para entendernos, podemos llamar provisionalmente "poesía hermética", y que los antiguos trovadores denominaban con los términos de *trobar clus* (literalmente: "versificar cerrado", o sea nuestro moderno "hermético"), *trobar ric, trobar car, trobar escur, trobar cobert, trobar sotil, trobar prim,* expresiones que denotan la dificultad, singularidad, sutileza o rebuscamiento de una poesía», Martín de Riquer, *Los trovadores,* Barcelona, Ariel, 1975, vol. I, p. 74 [N. del T.].

13 Figura retórica [N. del T.].

inesperados del enunciado: la complejidad buscada consiste entonces sin duda en combinar con énfasis lo lingüístico, lo vocal y lo gestual. La estructuración poética, en régimen de oralidad, opera menos por medio de procedimientos de gramaticalización que por medio de una dramatización del discurso. Es más fácil definir la norma en términos de dramaturgia que en términos de lingüística. Gérard Brault, tal vez el único (ya lo he señalado) en examinar desde este punto de vista el texto del *Roldán*, ha recogido en él numerosos y esclarecedores indicios de modulación vocal y acompañamiento gestual: intervenciones del autor, deícticos que exigen un movimiento designatorio, descripciones que implican una mímica expresiva, un juego tonal, véase, una pantomima o un intermedio musical[14].

No obstante, creo que esta injerencia de lo corporal en lo gramatical pone de manifiesto otro rasgo notable, común a un gran número de obras medievales: su ausencia de unidad, en el sentido que la tradición clásica nos empujaría a otorgarle a esta palabra. ¿Cuántas de esas hipótesis sobre pérdidas, interpolaciones y supuestas remodelaciones provienen simplemente de la repugnancia que ciertos filólogos sienten hacia lo que nuestros textos tienen de múltiple, abigarrado y, a veces, diverso hasta lo contradictorio? ¿No le debemos a ese mismo malentendido las tres cuartas partes de lo que se ha escrito sobre las irregularidades de la versificación medieval, desde el *Cid* al *Cantar de Guillermo*, desde los textos anglonormandos a tantas estrofas líricas, cuando el anisosilabismo no es sin duda sino un rasgo banal de oralidad? Todo esto brota del interior, de la llamada inicial de una voz. Del exterior constatamos que, en el mejor de los casos, se construyen grandes conjuntos de manera bastante simplista, en series de dípticos encabalgados, como la vieja *Chanson d'Alexis*, el *Roldán*, el *Aspremont*, y tantos otros.

14 *Op. cit.*, pp. 111-115.

André de Mandach asegura que este modelo de composición es el más apropiado para la transmisión memorística[15].

Yo asocio esas diversas «formas de ser» textuales con la manera en que la poesía narrativa se sirve de todo tipo de procedimientos destinados a integrar, en la estructura del discurso, los indicios redundantes de su función fática: digresiones prospectivas, retrospectivas, justificativas, estasis ornamentales, apóstrofes, preguntas retóricas, paso del «él» al «yo», del «ellos» al «vosotros», uso de presentativos como *voyez* o *écoutez*, esquematización descriptiva, enumeraciones... De ahí, una tensión artificial general que permite al lenguaje sortear las exigencias de la linealidad cronológica. Tales entrecruzamientos de registros denotan, en la perspectiva de la *performance,* un esfuerzo orientado a producir un excedente semántico, a instaurar en pleno sentido poético una diversificación sorprendente.

La *performance* propone un texto que, durante el momento de su existencia, no puede comportar ni borrones ni correcciones: un largo trabajo de escritura previa lo ha preparado para una situación que, en cuanto que oral, no admite borrador. El arte poético consiste para el poeta en asumir esa instantaneidad e integrarla en la forma de su discurso. De ahí la necesidad de una elocuencia particular, de una facilidad de dicción y fraseado, de un poder de sugestión basado en el predominio general de los ritmos. El auditorio sigue el hilo; no hay retorno posible: cualquiera que sea el efecto perseguido, el mensaje debe surtir efecto a la primera. En el marco definido por tales limitaciones, la lengua tiende menos a una transparencia del sentido que de su propio ser lingüístico. Son la voz y el gesto los que procuran la verdad y la coherencia; son ellos los que persuaden. La función de la forma lingüística es estilizar el empuje

15 *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe,* III, Ginebra, Droz, 1975, pp. 5-20.

de la palabra sin interrumpirlo. De ahí los ilogismos, las salidas en falso, los retornos. De ahí también, para el lector moderno, la impresión de que a veces el aspecto verbal de la obra oral está menos cuidado que sus aspectos prosódico o musical. El texto vocalizado deviene un arte en el seno de un lugar emocional manifiesto en la *performance* y del que proceden y al que tienden todas las energías que constituyen la obra viva. Se trata, en parte, de un lugar calificativo zona de operaciones de la «función fantasmática», según la expresión de Gilbert Durand. Pero es también un lugar concreto, topográficamente definible, en el que la palabra, al desplegarse, capta un tiempo tan fugaz que confía el orden del discurso a ese mismo espacio. No me cabe duda de que esta es la causa principal de cierta característica llamativa, a menudo señalada, de nuestros textos antiguos: su común incapacidad para verbalizar las descripciones de seres u objetos de otra forma que no sea mediante una acumulación calificativa sin perspectiva.

Dada la pobreza de nuestra información, reducida a lo que nuestro ojo ve en la página en el instante presente, un punto de vista paradójico podría iluminar esas profundidades, por poco que fuese. Me refiero a la posibilidad de considerar por principio todo texto anterior al siglo XIII (o, mucho más problemáticamente, al XIV) como una danza: quiero decir, admitiendo hasta que se presenten pruebas que demuestren lo contrario que su funcionamiento real requirió el concurso de los mismos valores y activó las mismas facultades expresivas que las «canciones para danzar», por otra parte (y excepcionalmente) mejor conocidas; texto, melodía y (mediante análisis rítmico o estudio iconográfico) movimientos, como la *Sainte Foy* del siglo XI «qu'es bella'n tresca»[16], según dice el texto. Lo que sabemos de esas canciones exige una traslación,

16 «Que es grata de danzar» [N. del T.].

respecto a otros textos, a mayor o menor distancia. Al menos la aplicación es de orden metonímico, no metafórico. Insisto sobre este punto, pues me parece crucial. En suma, queda reducido a la exclamación, a la sentencia; o, en un sentido más amplio, a repeticiones estróficas que se prestan a las modulaciones emotivas.

Así puede mantenerse con cierta verosimilitud el carácter esencialmente comunitario del texto poético medieval. La Edad Media sólo conoció danzas grupales, en corro, encadenadas, de la carola a las procesiones danzadas; gesto y voz, regulados el uno sobre la otra, cimentan la unidad de la representación, reveladora de un propósito común. El efecto cohesionador del ritmo puede incrementarse mediante palmadas u otros procedimientos de escansión fuerte. La parte cantada, con o sin acompañamiento instrumental, corre, en general, a cargo de un solista o un coro, y los bailarines responden con un ritornelo. El texto, determinado por su función, se asemeja al gesto que verbaliza.

Es de esta situación de la que, como medievalistas, nos hemos instituido en «intérpretes». Pero me gustaría poner en esa palabra todas las connotaciones que implica cuando se refiere al músico o al actor: la idea de una productividad, de un conocimiento activo y transformador —¿por qué no de una danza, precisamente?—.

IV. LA EDAD MEDIA Y LA VOZ

Al término de este breve recorrido por el campo poético medieval sería inútil confrontar la «todopoderosa» Escritura con la Voz «auténtica», pues una y otra no son sino entes de razón. La comunicación poética vocal, pese a los rasgos específicos que la caracterizan, no es en sí misma ni más inmediata ni menos equívoca que la escrita, o sólo lo es en ciertas circunstancias. Visualidad por una parte; «auditividad» por la otra: es cierto que sus respectivas finalidades sensoriales parecen erigir en contradictorias la mediatización operada por la escritura y la que realiza (disimulándola) la voz. No obstante, no se trata de una contradicción, sino de un contraste, casi siempre parcial y eminentemente inestable. No deja de ser cierto que, en lo que respecta a la comunicación, la percepción del mensaje se opera de una forma que asegura el predominio de un solo sentido: o se ve o se oye. Y esa diferencia afecta a nuestra capacidad de percibir al prójimo, así como al modo según el cual se manifiesta esa capacidad.

Por eso descarto como un falso problema el de los textos denominados «de transición» —que fueron objeto de vivas polémicas a mediados de los años sesenta entre los partidarios y los adversarios de la «teoría formularia»—, textos en los que el medievalista detecta, con razón o sin ella, las marcas de una elaboración literaria entremezcladas con las de una composición mediante fórmulas. Es el caso de los textos anglosajones estudiados por Larry D. Benson y Albert Baugh, los poemas alemanes de Curschmann y el *Alexandre* inglés editado y estudiado muy recientemente por Hoyt N. Duggan. Los ejemplos germánicos son los más perturbadores: así, el texto del *Heliand* sajón ha podido interpretarse con igual verosimilitud como el registro de una epopeya puramente oral y como el resultado de un trabajo de escritura refinado basado en una teología de las proporciones formales y numéricas.

Aunque, que yo sepa, la expresión «texto de transición» no se ha empleado nunca en relación con una obra francesa, la idea que recubre prevalece, si no me equivoco, desde hace una veintena de años, entre muchos de aquellos que tratan sobre el cantar de gesta, especialmente sobre el *Roldán*, como ocurre entre los eslavistas a propósito del *Decir de la campaña de Igor*[1]. Se admite la existencia de una tradición poética oral, regida por reglas propias, y de la que depende (en una medida difícil de cuantificar) la obra en cuestión. Por otra parte, se conoce (o se finge conocer) la existencia de técnicas específicas de la escritura no menos determinantes respecto a esa obra. La tradición oral, por una parte, y las técnicas de escritura, por otra, se conciben como homogéneas y, por tanto, claramente opuestas, si no contradictorias. De ahí la imposibilidad de describir el

1 Escrita en verso y prosa rimada, esta obra relata la expedición del príncipe Igor contra los Polovtsi en 1185. Algunos especialistas defienden la autenticidad de este texto del siglo XII, único en su especie, mientras que otros sostienen que se trata de un posible pastiche de finales del siglo XVIII, fecha de su descubrimiento [N. del T.].

estatuto del texto —y el recurso a una «transición» de la que no se precisa si es histórica u ontológica—.

Sería más exacto admitir —otra vez—, de forma muy general, que la finalidad última de la escritura medieval era la comunicación vocal, con (al menos virtualmente) todos los estímulos sensoriales relacionados con esta. Incluso para los doctos, la escritura, que proviene de la palabra, retorna a esta en la medida en que conserva de ella una profunda adecuación del sonido al sentido. El salmo 45, versículo segundo, del texto de la Vulgata pone las siguientes palabras en boca de Dios: «*lingua mea, calamus scribae*». La lengua divina es una pluma, y no funciona sino por y para esta. En el otro extremo de esta aparente cadena —el del escrito—, el texto copiado por el escriba está destinado a ser leído y referido oralmente por unos clérigos consagrados institucionalmente a ese oficio. Tal es al menos el análisis que hace Wace en los primeros versos del *Roman de Rou:*

Si escripture ne fust feite
E puis par clercs litte et retraite,
mult fussent choses ubliees...[2]

La frase precedente glosa esta sentencia. No se trata de un saber cualquiera, sino de mantener la «remembranza» viviente y solemne de lo que constituye la unidad y la coherencia del grupo. *Retraire* es contar, reformular de palabra, de una manera que perpetúa la *auctoritas* del decir.

La escritura glosa la palabra; otra escritura glosa la primera y produce una palabra secundaria que, a su vez, será glosada. Así se constituye la ciencia, indisolublemente ligada a la operación de la voz. En eso consiste la *translatio*, término de procedencia retórica equivalente a la vez al griego *metaphorá* y a *hermeneia*, que comportan una idea de cambio, de penetración en

2 «Si no hubiera sido escrito, y luego leído y narrado por los clérigos, muchas cosas se habrían olvidado» [N. del T.].

lo desconocido, tanto como de exteriorización por medio de la palabra[3]. Tratándose de textos, la *translatio* alterna con la *interpretatio*, que designa, en retórica, una paráfrasis y refuerza la connotación de presencia física. La «traslación» y la «interpretación» funcionan entre estas últimas, inseparables de la percepción de una palabra viviente.

La imagen poética —si no el símbolo teológico— del Libro que unifica el cosmos y la secuencia organizada de la historia —como la magnífica visión final del *Paraíso* (XXXIII, 85-87)— no proviene, en la mentalidad medieval, de la experiencia y la práctica de la escritura, sino (en una perspectiva que es la del judaísmo) únicamente de la consideración de la Biblia, de la «Escritura sagrada», proyección del Verbo divino, y de la que la noción de *grammatica* es difícilmente separable. En cuanto al tópico que consiste, para un poeta, en invocar una garantía libresca —preferentemente latina—, atestigua sin lugar a dudas la autoridad reivindicada por la escritura, pero «significa» (o aparenta significar) que la función de esta es la de culminar en un texto «establi par rime», como las *Enfances Guillaume,* en una canción... «del papel de la iglesia», como la *Destruction de Rome* y tantos *romans*, relatos épicos, versificaciones edificantes —todos ellos textos recitados, si no cantados—. Este tópico aparece en el veinte por ciento de los prólogos de la antología de Mölk: ocho cantares de gesta, cuatro novelas, cuatro obras diversas.

Por el contrario, desde hace varios años, numerosos estudios han revelado la «influencia» de ciertas formas de expresión oral sobre la escritura. Yo más bien diría que han mostrado, en transparencia, a través de la superficie textual inscrita, la permanencia de un modelo vocal. Es el caso del *Roman de Renart* tras la tesis de Jauss, para quien, como recordaba recientemente Jean Dufournet, la línea divisoria entre lo oral y

3 Véase H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* § 558, 658-659, 1100, e índice *s. v.* «*translatio*».

lo escrito corre a través de los textos[4]. La escritura parece asumir aquí (a costa de distorsiones difíciles, para nosotros, de percibir y, más aún, de definir) el rol y, tal vez, la función de la voz viva. Desde otra óptica, podríamos invocar los géneros poéticos concebidos con vistas a su escritura, pero que vienen designados un término que remite implícitamente a una poesía popular oral: por ejemplo, el villancico español, en la práctica del siglo XIV, y, tal vez, la pastorela francesa en la del XIII. En los confines extremos del mundo occidental, la admirable literatura islandesa de los siglos XII y XIII se sitúa históricamente en esa perspectiva. Lo oral sirve de modelo —y por ese medio, más o menos, de término intencional— de lo escrito; la voz, de modelo y de término de los símbolos trazados.

La fijación misma, por y en la escritura, de una tradición que fue oral no necesariamente le pone fin ni la margina. Puede instaurarse cierta simbiosis o, al menos, cierta armonía: lo oral se escribe, lo escrito aparece como una imagen de lo oral; de cualquier forma, la referencia a la autoridad de la voz queda patente. Precisamente, la tradición de textos como los *Dialogues de Salomon et Marculfe*, «*fabulose popularium narrationes*»[5], dan fe de una coexistencia activa en los márgenes de la poesía. Pero igualmente podemos constatar sus efectos cuando examinamos los documentos antiguos sobre Guillaume de Gellone y atendemos a la prehistoria de su ciclo épico, o estudiamos (según U. Mölk) la implantación de la poesía trovadoresca en el entorno de Federico II[6].

Por el contrario, el hecho de que una tradición escrita pase al registro oral no conlleva su devaluación ni su esterilización. Evidentemente, desde ese mismo momento por lo general persigue

4 «Littérature oralisante et subversion: la branche 18 du *Roman de Renart*», *Cahiers de Civilisation médiévale 88*, 1979, pp. 321-336.

5 «Relatos fabulosos de los vulgares» [N. del T.].

6 V. SAXER, «Le culte de Guillaume à Gellone», en *Mélanges offerts à René Louis*, Musée archéologique, Saint-Père s/Vézelay, 1981, pp. 576-579; U. MÖLK, «Die Sizilianische Lyric», en Krauss, *op. cit.*, pp. 49-50.

a un público más amplio y esto puede conllevar su depreciación en la opinión de algunos. No obstante, así renovada, esta tradición a menudo se mantiene productiva: es el caso (ya lo evocaba en mi primera conferencia), hasta el siglo XVIII y a través de todo el Occidente, de la poesía de los villancicos, muchos de los cuales reproducen formas poéticas cultas religiosas o profanas de los siglos XIII, XIV y XV; así también, en la Italia premoderna, los géneros «populares» surgidos de los relatos épicos del siglo XIV: de los *maggi* del valle del Po a los *puppi*[7] sicilianos.

Pero, evitemos atribuir a estos textos más de lo que nos ofrecen ni más de lo que ocultan. La civilización del Occidente medieval fue una de las poblaciones de aquella pequeña península extrema de Eurasia que, durante un milenio, y de todas las maneras, en todos los terrenos y a todos los niveles, consagraron la mayor parte de sus energías a interiorizar sus contradicciones. Si evocamos la oralidad ancestral de sus culturas será siempre dentro de estos límites y en este sentido: como un conjunto, sin duda complejo y heterogéneo, de representaciones, conductas y modalidades discursivas comunes; pero, al mismo tiempo, como una facultad de todos los miembros del cuerpo social para producir ciertos signos, identificarlos e interpretarlos de la misma forma; finalmente —y a consecuencia de lo anterior—, como un factor, entre otros, de unificación de las actividades individuales. Nada más; pero el alcance de este rasgo es considerable, pues remite a la fuente última de la autoridad que rige la práctica (ya que no la ideología) de un mundo.

Es conveniente ampliar a ese nivel de universalidad lo que, en mi primera conferencia, decía de la poesía: la cuestión no es tanto dar vueltas alrededor de la importancia cuantitativa de la voz en el funcionamiento de las instituciones medievales como

7 «Títeres» [N. del T.].

percibir las consecuencias de su predominio en ellas. De la idea, profundamente integrada en las mentalidades de entonces, del poder real de la palabra, se desprende una visión moral del universo: todo discurso es acción, físicamente efectiva. De ahí, la estructura ética de las *artes memoriae.*

En el orden de las creencias y los ritos, la doble procedencia del mensaje divino, *Verbum et Scriptura,* proscribía todo cuestionamiento de la autoridad del primero. El mismo Lutero invocará esa «voz que resuena en el universo». El catolicismo hacía de la «Tradición» una de las dos fuentes del dogma, y esta noción abarcaba, con los escritos de los santos padres, un vasto circuito de conversaciones y declaraciones orales institucionalizadas en prácticas pastorales o conciliares. Sin embargo, hasta el umbral de la época moderna, y más tarde aún en las regiones apartadas, en Occidente coexistieron dos cristianismos, no sin conflictos: una religión sacerdotal, que habitualmente es la única que se tiene en cuenta, y una religión popular entreverada con elementos precristianos —como revelaron los trabajos de Robert Manselli—. Sólo la primera reivindicaba directamente la autoridad conjunta de la escritura; las enseñanzas y los rituales de la otra se transmitían de boca en boca. Pero, en un mundo en el que unas relaciones a la vez cordiales y estrechas ligaban a los hombres en la unicidad de su destino, y a estos con la naturaleza, el campo de extensión de lo religioso, mal diferenciado de lo mágico, era tan vasto como la experiencia vivida. La «religión» proporcionaba a la inmensa mayoría de los humanos el único sistema accesible de interpretación del mundo y de actuación simbólica sobre la realidad. Ahora bien, este sistema dependía de la potencia vocal de aquellos que sabían, sólo se transmitía a través de sus discursos: fragmentos del Evangelio aprendidos de memoria, recuerdos de la historia sagrada, elementos disociados del Credo y del Decálogo, difuminados en un conjunto variable de leyendas, fábulas, recetas,

relatos hagiográficos folclorizados, etcétera. Cabe pensar que esto explique la profundidad con la que se inscribieron en el psiquismo, individual y colectivo, los valores propios y la significación latente de esa Voz.

Por otra parte, toda comunicación del saber pasaba, de forma privilegiada y a menudo exclusiva, por ella, es decir, revestía su forma. Por ejemplo, la enseñanza escolar. La función vocal se rodea aquí (como entre los cabalistas) de un prestigio iniciático: en la palabra viva resuena el secreto de todo conocimiento. Y poco más o menos lo mismo puede decirse del ejercicio del poder: ser jefe, tradicionalmente, era «decir el derecho», manifestar en el presente de una *performance* lo que era justo, la norma; y ese «derecho consuetudinario» implicaba una adhesión colectiva a la idea de que la oralidad de la regla garantizaba su autenticidad: la regla, que emanaba de la memoria colectiva interiorizada, suscitaba una relación ontológica con el pasado del grupo, que precisamente constituía la costumbre. Desde que, con el paso del tiempo, los príncipes o las colectividades emprendieran la tarea de poner por escrito ciertas costumbres, la finalidad de la *Lex salica*, el *Sachsenpiegel* o los *coutumiers*[8] redactados por orden de Charles VII no fue otra que la de servir de prueba: al fijar la costumbre, la condenaban a marchitarse; como, al revés que nuestras leyes, no eran objeto de promulgación, su única fuerza seguía derivando de aquella antiquísima voz, como tal ajena a los poderes. El lento redescubrimiento que se iría produciendo en Europa a partir del siglo XII de los textos del derecho romano y (en parte bajo esta influencia) la reaparición de una legislación escrita, marcarían en última instancia la universalidad de las relaciones sociales. Una vez escrito, el derecho pasaba a ser proyectivo, comprometía el futuro. El conjunto de estructuras

8 Las incertidumbres a las que daba lugar la interpretación de la costumbre crearon la necesidad de consignarla por escrito en unas recopilaciones llamadas *coutumiers*. Las primeras fueron obra de juristas privados y se remontan al siglo XIII [N. del T.].

constitutivas de nuestras naciones modernas entraba literalmente en la historia. Qué duda cabe, el precio de esta transformación fue grande, y nuestras viejas comunidades, encorsetadas en un feudalismo trasnochado pero aún vivo, no tenían las espaldas lo suficientemente anchas para cargar con semejante peso.

A riesgo de hacerme pesado, vuelvo a insistir sobre este punto, persuadido de que (lo repito) —más aún que al del rito y del saber— el decir poético medieval está ligado al discurso del poder por su naturaleza, su función y el tipo de relación que mantiene con las demás actividades colectivas. Sin querer forzar la comparación, no puedo dejar de señalar (desde mi punto de vista) el paralelismo, en sus líneas de fuerza, entre la historia del derecho y la de la poesía entre los siglos XI y XIV. Implantada sobre el poder que rige la sociedad humana, alimentada por las reglas que la mantienen, la poesía se alza en ese mismo lugar, anterior a las palabras pronunciadas, resonando con todas sus fuerzas. No pretendo sugerir, al emplear estas imágenes, ningún contenido ideológico —no tendría sentido—, sino designar la materialidad misma que, en definitiva, cimenta toda forma y toda capacidad: la sonoridad de una voz presente.

Este predominio de la voz, en las prácticas, pero también, necesariamente (y de una forma por lo menos latente), en las conciencias, impregna las estructuras de la lengua. Aquí se plantea de manera urgente una cuestión: ¿qué es entonces esa lengua a la que nos referimos a propósito de nuestros textos antiguos? Ya se trate del «antiguo francés», del «alto alemán medieval» o del norse[9], el caso es que nadie puede ya reivindicar una de esas lenguas como materna, no queda un solo locutor audible de ninguna de ellas. Lo que nos queda, pese a la frialdad del papel, es un conjunto de discursos, más o menos fuertemente concertados

9 Lengua germánica de los antiguos pueblos escandinavos; antepasado común de las lenguas nórdicas [N. del T.].

en virtud de intenciones muy distintas (salvo rarísimas excepciones) a la de aportar un testimonio sobre el uso corriente. ¿Cómo podríamos pretender, en tales condiciones, captar la lengua viva, retrazar su rostro y su gesto, sin volver a caer en esos espejismos pseudocientíficos que precisamente hoy nuestras miradas empiezan a disipar? Esos discursos poseen sus propias reglas, que hay que explorar, reconocer como tales y elaborar según su especificidad. Esta última probablemente distorsiona u oculta algo, pero ¿qué? Un texto no es sino un espejo parcial o roto. En un contexto cultural tan diversificado como el de los siglos XII, XIII y XIV europeos, el texto (con independencia de sus intenciones explícitas) filtra una realidad lingüística cuyo carácter heteróclito, diverso y variable podemos presumir.

Tres factores, indirecta pero al menos casi constantemente perceptibles, permanecen activos en el sustrato textual:

— Una capacidad memorística que garantiza la inserción de lo que transmite el escrito en una tradición virtualmente estable; más tarde volveré sobre este punto esencial.
— Una explotación, en cualquier grado, del saber y de las técnicas que constituyen las «artes liberales», especialmente la retórica. Como es sabido, a lo largo de los años veinte, treinta y cuarenta se constituyó sobre este tema una considerable bibliografía de interés muy desigual, por mucho que el ilustre E. R. Curtius figure en la lista. Sin embargo, me parece que se ha descuidado el hecho de que la transmisión misma de las artes tenía lugar principalmente de viva voz y que algunas de las características de la expresión oral (su adaptabilidad a las circunstancias —cuyo reverso es su imprecisión nocional—, su teatralidad, pero también su tendencia a la síntesis al mismo tiempo que a la redundancia) se integraban en su tecnicidad. Esto es particularmente cierto en el caso de la retórica,

que, incluso reducida, como se ha señalado a menudo, al estatus de arte de la escritura, conservaba algún rasgo de su vocación original, *ars bene loquendi.*

— Tercer factor: la diglosia de los clérigos que escribían, sensible sobre todo en la lengua vulgar, término de un desplazamiento que, materialmente, no pudo dejar de transitar a través de la voz viva.

De ahí la ambivalencia, el «dialogismo» de la escritura medieval (que es lo único que nos ha quedado), no sólo en lo que se refiere a los significados, sino también a los significantes, e incluso a estos antes que nada. Las huellas de ese dialogismo se pueden percibir en el tejido lingüístico al que se aplica el tipo de lectura que evocaba en mi última conferencia. Ahora bien, la oposición voz-escritura atraviesa, ya lo he señalado antes, todas las capas culturales que constituyen la civilización europea, y en todos sus territorios: el dialogismo es aquí, en principio, el propio de toda clase de textos, sea cual sea la lengua natural en juego. No obstante, para nosotros es más fácilmente detectable en las lenguas romances a consecuencia de su ambigua relación con una lengua madre por otra parte bien documentada. Los idiomas célticos, o germánicos, o eslavos, nos escamotean, por así decir, el secreto de las voces que los formaron y los maduraron. Del francés, el italiano y los otros, no solamente sabemos que representan el término extremo de una deriva oral del latín, sino que la comparación entre la culminación y el origen (cualesquiera que sean los factores históricos que la perturben) permite apreciar, al menos sumariamente, la amplitud y la dirección de esa deriva.

Esas lenguas fueron modeladas por la voz; fueron formalizadas en la operación de locutores iletrados (o poco preocupados por lo «literario») por cuya garganta pasaba el único poder que se sentían capaces de ejercer sobre un mundo ora amenazante,

ora prometedor. Una vez que la escritura consiguió imponer su señorío y someter a la lengua viva iba a necesitar largos siglos para integrar a su orden el legado de esta prehistoria.

El punto de vista que propongo parece confirmado por lo que hoy llamamos «escriptología»: el estudio de la lengua vulgar utilizada en los documentos públicos entre los siglos XI y XIV. Estas investigaciones, iniciadas por Louis Reclame poco antes de 1950, y desarrolladas después como disciplina autónoma por Charles Th. Gossen, permitieron la descripción de normas locales, a veces muy diferentes unas de otras, que regían la práctica de los notarios y otros oficiales jurídicos. En aquellos lugares donde la atracción de la corte real no era lo bastante fuerte, y cualquiera que pudiera ser la inercia de los copistas, se percibe una tensión entre la o las normas escritas y el lenguaje hablado. La notación adoptada a la postre, incluso si casualmente presenta algún aspecto aberrante, implica la intención de reconstituir una palabra fundadora de derecho. Esta tensión es sobre todo perceptible en el nivel lingüístico más manifiestamente implicado en la vocalidad: la figuración de los sonidos. Por ahí se infiltran de forma privilegiada los rasgos dialectales, marcas concretas de solidaridades experimentadas en la estrechez de los entornos inmediatos. No resulta difícil detectar estas marcas, aunque mucho más atenuadas, bajo el cálamo de los copistas de textos poéticos hasta el siglo XIII. A través de ellas se oye la inflexión de una voz..., aquel acento de Artois del que se burlaba París, si hemos de creer a Conon de Béthune...

El conjunto de esos términos se aplica, a costa de pequeñas transformaciones, al lenguaje poético. El discurso lírico y, en otra medida, narrativo, se constituye tradicionalmente, hasta el siglo XV, según unos ritmos en los que resuena el entrechocar de un plurilogio vocal: rupturas de estilo y de tono, heterogeneidades sintácticas, incesante experimentación verbal.

Al mismo tiempo, se afirma la voluntad de enseñar y de convencer, de volver sobre la experiencia vivida una y otra vez, circularmente, enriqueciendo el discurso con las significaciones espigadas aquí y allá. Se trata de una poesía esencialmente oratoria, desplegada en la plaza pública como el teatro. La poesía de los trovadores, más que otras (¿tal vez por estar más cerca de las fuentes tradicionales?), alcanza el grado extremo de esta tensión. Más allá de los elementos que distingue el análisis en ella, la *cansó* es el momento concreto en el que la voz «despierta a la forma», según la expresión de Gérard Le Vot. «La forma escrita —dice Le Vot— no es aquí sino la huella del efecto producido y ampliado gracias al despliegue de la voz mediante el cual la obra se deja oír»[10].

En el gran canto cortés reinan así las formas manifiestas de la música «artificial» (según la terminología de Eustache Deschamps). Sin embargo, al margen incluso de esta perfecta y rara coyuntura, la música «natural» de la elocución poética tiende a unas realizaciones análogas. Todavía a mediados del siglo XV, los versos de Villon exaltarán este modelo poco antes de que lo agoten, si no Gutenberg, sí los epígonos de Petrarca: vertiginosa letanía de octavas de ocho sílabas de ritmo rápido pero sostenido en amplias inspiraciones sucesivas; ignorando las tradiciones retóricas sólo descomponibles por la crítica en unidades de respiración, y donde un pequeño número de temas recurrentes se enredan con sus motivos amplificadores, ligados los unos a los otros mediante una asociación de ideas o de palabras, sonidos o rimas, y explotando hasta el extremo desgaste y los giros más grotescos unos temas convertidos en tópicos siglos atrás. Monólogo en los límites de la demencia, cuyo improbable autor importa poco conocer, hasta tal punto el timbre y la sensualidad de esta voz están presentes.

10 «Troubadours et trouvères», en *Histoire de la musique; la musique occidentale*, París, Bordas, 1982, p. 70.

Más generalmente, la intención expresa de un autor, motivada por las necesidades de la difusión en un medio en el que la oralidad era dominante, pudo, en todo momento, en ciertas obras compuestas por escrito, acusar con fuerza unas tendencias que en otros contextos son más difusas. Se trata, por ejemplo, según Albert Baugh (aunque contra la opinión de Benson, es cierto), de lo que testimonia el texto de ciertas novelas en inglés medieval, como *Guy of Warwick* o *Beve of Hampton*[11]. Me siento tentado de atribuir a las mismas causas profundas un carácter a menudo señalado en los textos narrativos de los siglos XII y XIII: la frecuencia de los discursos directos. No es difícil observar en los escritores de entonces una especie de preocupación por la palabra, elemento alógeno en la narración, que es posible incorporar a esta mediante una figura mimética, representándolo en ella, pero —añadiría yo— que no se puede integrar realmente debido a una irreductibilidad innata: la de la misma materialidad de la voz. De ahí un efecto plurilógico, especialmente perceptible en la prosa, en el que el sistema de ligaduras entre relato y discurso resulta, en conjunto, más refinado, complejo y «legible» que en el verso.

En los cantares de gesta más antiguos, sumergidos aún en un universo —tal vez— casi totalmente sometido a las fuerzas de la palabra viva, el discurso surgió de la narración, repentino y casi desnudo; estalla, tropieza con otro discurso y esos choques resuenan verso contra verso: fruto de la violencia, la palabra, como la espada, zanja, arroja su claridad sobre el mundo y luego vuelve a caer. El momento más elevado y más significativo del *Roldán* es sin duda el pasaje de las tiradas 170 a 172 del manuscrito de Oxford (que figura también en los de Venecia 4, París, Cambridge y Lyon, así como en las adaptaciones alemana y escandinava): el monólogo que Roldán,

11 A. BAUGH, «The middle English Romance», *Speculum* 42, 1967, pp. 1-31; L. BENSON, «The literary character of Anglosaxon poetry», *PMLA* 81, 1966, pp. 334-341.

moribundo, dirige a Durandal, espada y palabra confundidas en esta última verdad del héroe. Pero, con independencia de esta figuración mítica, es el mismo verso, en cuanto que palabra medida, el que «significa» la voz viva. El hecho de que, hasta principios del siglo XIII, todo discurso poético en Occidente revistiese la forma del verso, no puede tener otro origen. Desde el periodo de entreguerras, Georges Lote, no obstante miembro de una generación de universitarios lastrada por sus prejuicios sobre la escritura, se refería expresamente, en varios capítulos de su vasta *Histoire du vers français,* a las prácticas de cantilación litúrgicas o laicas como fuente de varios rasgos del sistema de versificación romance[12]. Tiempo atrás tuve ocasión de rastrear la historia de la palabra «rima», que hasta los umbrales de la época moderna fue el nombre que recibió el «verso», y creo haber demostrado que, procedente del griego latinizado *rhythmus,* vehiculó durante siglos unas connotaciones relativas al ejercicio vocal. Un tratado del siglo X la glosa «*canendi aequitas*» (el equilibrio en el canto).

Cierta opinión común y simplista pretende que el verso, por el hecho de favorecer la memorización, convenga naturalmente a la poesía oral. Esto es reducir de forma irrisoria la verdadera envergadura del problema. La proposición, sin embargo, no es radicalmente falsa: en las profundidades antropológicas existe un vínculo vivo entre formas rítmicas y formas memorísticas. El carácter intencional del verso y la valorización que implica de ciertas medidas del lenguaje en detrimento de todas las demás, no carece —en su propio orden, el del decir— de analogía con la práctica de las artes de la memoria, que, como sabemos, le debe a los dominicos (por el hecho de su vocación por la predicación) el gran desarrollo que alcanzó en los siglos XIII y XIV. Teorizado, integrado en la

12 Véase t. I (reed. Boivin, 1949), pp. IX-XIV, 53-56, 69-78 y t. II (reed. Hatier, 1955), pp. 4-48.

escolástica y destinado a abarcar la universalidad de saberes, el arte de la memoria se orienta hacia la utilidad de la palabra. Se manifiesta en un acto de enunciación. Parte de la *prudentia*, la memoria se distingue en el hombre, según Tomás de Aquino, que sigue a Aristóteles, en *memoria* y *reminiscentia*, según proceda del alma sensible o del alma intelectiva[13]. De hecho, la memoria acota toda existencia, penetra la experiencia y la mantiene presente en la continuidad de los discursos humanos.

De ahí la metáfora poética del «libro de Memoria», en el frontispicio de la *Vita Nova* de Dante. Es en el libro de mi memoria, dice el poeta, donde he encontrado escritas las palabras con las que debía componer esta obra. La memoria no es pues libro sino metafóricamente: de hecho, hela aquí designada como palabra viva, fuente de la que emana la coherencia de una escritura. La coherencia de la inscripción del hombre y de su historia (personal o colectiva) en la realidad del destino. Hasta bien avanzado el siglo XVI, la sociedad europea se nos muestra así obsesionada por la inquietud de «conservar perpetuamente en la memoria» aquello que funda su comunidad: de ahí ese apetito de oír y de contar; esa tendencia a extraer, de cualquier cosa, lecciones de vida. Todo esto culmina en la operación de la voz. La cualidad propia de la «materia de Francia»[14], según Jean Bodel (hacia 1200), es la de ser «verdadera» y la de aparecer cada día como tal: esa materia es la poesía de los cantares de gesta, que estilizan una «historia

13 F. A. YATES, *The art of memory*, reedición Londres, Peregrine Books, 1969, pp. 81-84.
14 Conjunto de leyendas medievales constitutivas de la temática original del cantar de gesta francés. Entre los personajes centrales de la materia de Francia, Carlomagno y sus paladines. En su *Dictionnaire historique de l'ancien langage François* recoge La Curne el siguiente verso de Jean Bodel: «*Ne sont que trois matières à nul homme entendant, de France, de Bretaigne et de Rome la grant*» («Hay tres ciclos literarios que nadie debería ignorar: el de Francia, el de Bretaña y el de Roma la grande»), que refleja la tendencia de entonces a oponer la materia de Francia a las historias del ciclo artúrico y a las revisiones medievales de la mitología clásica. Transcurrida la época del cantar de gesta, estos relatos pasaron a fecundar otros géneros y pervivieron durante largo tiempo en la literatura [N. del T.].

oral», en la acepción que damos hoy a esta expresión. Ahora bien, el fin del cantar de gesta es, a través del relato de una victoria —la nuestra— garantizada o prometida, restaurar en el mundo la claridad de un sentido que ha perturbado el mal. Ese discurso de verdad se apoya sólo en la memoria.

En este universo relativamente estable, esa verdad no se desplaza, sólo cambia de rostro de manera imperceptible. La memoria de cada cual, que se manifiesta en sus palabras, basta como testimonio de lo que cimenta y une al grupo. El pasado común, que se filtra con la fluidez de las frases pronunciadas, *hic et nunc,* no deja que se instaure la distancia que permitiría a la mirada crítica posarse sobre él. Esta coyuntura, es cierto, se modifica localmente poco a poco desde el siglo XII, según se van constituyendo los grupos sociales urbanos. Pero nada, al menos no en mucho tiempo, atenuará la eficacia global de la memoria vocalizada: ¿no es precisamente esa memoria lo que reivindicaban todavía los poetas del siglo XV, por no decir los del XVI, cuando celebraban a sus príncipes? La indiscutible (pero muy relativa) aceleración de los ritmos históricos a partir de la segunda mitad del siglo XII no impide en efecto que podamos relacionar las estructuras mentales y las formas culturales de Occidente, hasta los aledaños de 1500, con el modelo de las tradiciones largas: es lo que, hace ocho años, en un ensayo muy dilucidador, Graus designaba como «cultura del pasado viviente»[15].

A. B. Lord relacionaba las nociones de oralidad y tradición, la primera de las cuales remitía al medio, la segunda a la clase de mensaje. La poesía con finalidad oral se sitúa así —mucho más explícitamente y de manera mucho más exigente que la poesía destinada a la lectura— en el preciso lugar en el que coinciden la

15 *Lebendige Vergangenheit: Uberlieferung im Mittellalter,* Viena, Böhlau, 1975.

mayoría de los códigos culturales en vigor al mismo tiempo: lingüísticos, rituales, morales y demás. Esta es la razón por la cual —mucho más intensamente de lo que lo haría una poesía destinada a la lectura— los textos de la poesía destinada a una audición constituyen en la conciencia de la comunidad, en su imaginario, en su habla, unas redes discursivas y memorísticas a veces muy extendidas y cada uno de cuyos elementos semantiza (según la cronología de las *performances*) a todos los demás.

Esta poesía valida una verdad reconocida, ilustra paradigmáticamente la norma social. Sólo de una forma muy progresiva, y limitada primero a ciertas clases de textos, llegó a disociar lo privado de lo público y, más tarde aún, el yo del nosotros. La voz, en efecto, une; sólo la escritura distingue eficazmente entre los términos de lo que ella misma permite analizar. En la efusividad de las presencias simultáneas durante la *performance*, la voz poética no tiene otra función ni más poder que el de exaltar a esa comunidad en el consentimiento o en la resistencia. Ahora bien, el triunfo de la escritura, ya lo señalé en mi segunda conferencia, fue lento, tardío, y hubo de superar muchos obstáculos; las mentalidades escriturales fueron muy minoritarias hasta el siglo XVI o XVII. Por eso (podríamos mantener de forma algo paradójica) la diferencia, por lo demás más intuitiva que basada en pruebas, que establecemos entre «ficción» y «realidad histórica» no es aplicable a estos textos. Estos proceden, todos juntos, de una misma instancia: la tradición memorística transmitida, enriquecida y encarnada por la voz. De ahí el prestigio de lo «ya dicho», de lo antiguo. Todo tiempo es épico si lo medimos por los movimientos colectivos (de las sensibilidades y de los cuerpos) en la armonía de la *performance*. Ese fue durante siglos el rasgo común fundamental de una cultura, cuyas manifestaciones creativas —incesantes y muy diversas— no hicieron sino modular superficialmente, o incluso, a veces, obscurecer momentáneamente.

De ahí, a lo largo de las redes así tejidas, una circulación intensa de todo lo que vehicula la voz, y que antaño la crítica positivista interpretaba con ayuda de seudoconceptos como «imitación» o «influencia»: un tipo particular de intertextualidad vocal, más cercana a los mimetismos recíprocos del diálogo hablado que a las transferencias de la escritura. No considero únicamente la perpetuación de «temas» a lo largo de amplios periodos, ni las migraciones de esas concreciones de elementos imaginarios a la vez bastante estables y mal definibles en el plano formal. La cuestión es más bien su modo de integración en el discurso común: ¿a partir de qué grado, y mediante qué género de formalización lingüística, vocal o gestual, el «tema» entra —o permanece— en la poesía, es decir, deviene apto para identificarse —en la recepción— con las vivencias del auditorio? Los ejemplos de fragmentos discursivos que viajan en el tiempo y el espacio, inmiscuyéndose en las configuraciones aparentemente más dispares, son innumerables; por ejemplo, esos poemas de la baja Bretaña del siglo XIX en los que Donatien Laurent detectó huellas de un poema galo conservado en un manuscrito del siglo XII, pero sin duda mucho más antiguo: de uno a otro se insinúa no una genealogía lineal, sino un conjunto de relaciones complejas que atañe a vastas zonas de la cultura céltica tradicional[16].

Una obra escrita, ofrecida al lector, triunfa sobre la dispersión espaciotemporal —por así decirlo— por extensión, por prolongación, de tal forma que recubre esa doble extensión y se dilata, llegado el caso, con ella. Una obra con finalidad vocal tiende al mismo fin pero se sirve de medios opuestos: reduce la duración a la iteración indefinida de un momento único; el espacio, a la unicidad figurada de un único lugar afectivo.

16 «La gwerz de Skolan et la légende de Merlin», *Ethnologie française I*, 1, 1971, pp. 19-54.

Así se explican, en nuestra opinión —y se valorizan a oídos de los oyentes—, las variantes ligadas tanto a la transmisión oral como a la manuscritura vinculada a esta. Hace algunos años W. Holland, a propósito del *Arthour and Merlin* inglés, demostró hasta qué punto esas dos especies de variantes interfieren entre sí y son difícilmente disociables[17]. Cuando, hace una década, proponía yo la noción de «movilidad»[18] de los textos, pretendía (más confusamente que hoy, es verdad) definir un rasgo fundamental relacionado con el ejercicio oral de la poesía. Seguía a este respecto las sugerencias de Menéndez Pidal sobre la poesía tradicional. El ejemplo del Romancero es, en efecto, de una riqueza excepcional, a consecuencia de la superabundancia de los documentos a los que ha dado lugar. Pero también podríamos citar el de los *cantari* italianos, que conocemos mejor gracias a los trabajos de Barini, Balduino, Varanini y otros. El problema de variantes al que se enfrentan hoy en día los medievalistas en el conjunto de su campo de estudio rebasa las perspectivas de la filología tradicional. Aunque no siempre se aborde ni se enuncie en términos relativos a la vocalidad de los textos, esta siempre estará, aunque sea de una forma tácita, involuntaria, en el punto de mira. La hermosa edición de Jaufré Rudel preparada en 1978 por Rupert Pickens es ejemplar a este respecto.

17 «Formulaic diction and the descent of a middel English Romance», *Speculum* 48, 1973, pp. 89-109.

18 El concepto de «mouvance» fue enunciado por Zumthor en el segundo capítulo de su *Essai de poétique médiévale*. El autor señalaba el contraste entre los textos relativamente fijados de algunos poetas tardo-medievales de renombre (Charles d'Orléans o Guillaume de Machaut) y la combinación, mucho más común en el periodo medieval, de anonimato y alto grado de variación textual, que puede implicar no sólo cambios dialectales o léxicos, sino incluso reescrituras más extensas o la pérdida, sustitución o modificación de textos enteros. El término «mouvance» describe esa movilidad textual. Zumthor argumenta que el anonimato y la variación textual están conectados: las obras medievales vernáculas normalmente no eran consideradas propiedad de un solo autor y podían ser modificadas indefinidamente por otros [N. del T.].

Lo que en última instancia se desprende de la «movilidad» es (con el mito positivista de las «fuentes») la validez de una serie de nociones surgidas de nuestra práctica clásica de la escritura y ligadas estructuralmente a ella: estabilidad del texto, autenticidad, identidad —y todas las metáforas interiorizadas de nuestras «historias literarias»: origen, creación, destino de una obra; evolución, apogeo, decadencia de un género..., y sin duda la imagen paterna del autor—. La voz, por su parte, no tiene ni origen ni destino, no evoluciona ni decae, no reivindica ninguna filiación: es presencia, formalizada por los movimientos físicos de un cuerpo tanto o más que por las palabras pronunciadas. Todo lo que tiende al acto de *performance* está previamente marcado por la voz, se orienta en todas sus partes y de todas maneras hacia ese fin. Pero, por eso mismo, todo poema oral, en toda situación, hace en lo que se refiere al oyente referencia a un campo poético concreto, extrínseco, distinto a lo que este percibe aquí y ahora: una tradición, que es modo de existencia. La poesía escrita, desde luego, remite también a modelos externos, pero lo hace con menos urgencia y necesidad.

El conjunto de nuestra vieja poesía aparece, en esta perspectiva, como una maraña de textos que apenas reivindican su autonomía. Sus contornos son tan vagos que los delimitan imperfectamente; sus fronteras mal definidas, a menudo incompletas, los unen a otros textos más de lo que los separan de ellos. Y, de un sector a otro de esta red, las comunicaciones nunca se cortan; la corriente intertextual pasa por todas partes. En cada texto repercute el eco de todos los demás textos del mismo género, si no —mediante figura contrastiva o paródica (y a veces sin un propósito definido)— el eco de todos los textos posibles.

Esta es al menos la situación que instauran y tienden a generalizar las energías culturales dominantes en los siglos XI, XII, XIII y aun XIV. Pero (ya insistí sobre esto en mi segunda conferencia)

otras líneas de fuerza se perfilaban ya en este campo; para una minoría en aumento de clérigos, potentados y burgueses, emergía un universo en el que un día se afirmaría la importancia creciente de la vista, del paso del tiempo y de la posibilidad de un futuro imprevisible. Occidente entraba paso a paso en la edad de la escritura, cuyo modelo fallido habían querido ser los *scriptoria* carolingios. De ahí las tensiones de las que he hablado y el lento deslizamiento hacia lo que, alrededor de 1200-1250, el historiador ya pudo prever: el predominio a largo plazo del modelo escritural.

A partir del último tercio del siglo XII, y en Francia primero, aparecen unas formas poéticas nuevas, de registro narrativo, cuyo funcionamiento limita el estatuto de la voz al de instrumento al servicio del texto escrito, pues su misión es darlo a conocer. El efecto de la obra, por supuesto, seguirá dependiendo de un auditorio durante mucho tiempo, y los poetas seguirán siendo sensibles a este hecho —que sin duda explica el mantenimiento de la versificación en los géneros narrativos—. Sin embargo, el texto adquiere un poder de abstracción, de reflexión sobre sí mismo, autotélico, que no tenía en régimen de libre oralidad; la lengua ya no es del todo transparente, exige de su oyente la escucha interiorizada y el abandono. Lo que se dice ya no coincide del todo con la verdad; o, mejor dicho, esta es problemática, cuando no equívoca; el pasado en el escrito corta amarras, deriva, se opone al presente de la voz, se hace más complejo, existe, fuera de nosotros, fuera de este lugar.

Concebido desde el principio como un escrito, transmisible sólo a través de la lectura (en voz alta, es verdad, y en honor de un auditorio), el *roman* niega la pura oralidad de la antigua epopeya. Formalizado en francés, pero en virtud de altas exigencias narrativas y retóricas, niega la autoridad hegemónica del latín, jerga esotérica de los clérigos y soporte de su poder.

Al elaborar una ficción que propone como historia, opone al universo de la experiencia una figura ideal y nos deja imaginar que nos está ofreciendo su verdadero rostro. Contrariamente a los cuentos que propaga la voz popular, el *roman* requiere amplias dimensiones: largas sesiones de lectura silenciosa o en voz alta, en las que los encadenamientos del relato, por muy embrollados que parezcan a veces, se proyectan hacia un futuro nunca cerrado, exclusivo de toda circularidad, que determina, en virtud de un pasado ficticio —del que por otra parte dan fe—, el presente imaginario del grupo social y las ambigüedades del futuro (la «aventura») que se abre ante él, pretendiendo un conocimiento verdadero de esos tres momentos de un tiempo homogéneo.

No obstante, mucho después de las primeras tentativas «novelescas», seguirá invocándose la garantía de la tradición oral tanto como la de los textos. En el gran torbellino de novedades que agita la segunda mitad del siglo XII, la palabra viva sigue siendo una fuente irreemplazable tanto de información como de emoción: el mismo Chrétien de Troyes, que interviene a título de autor en sus *romans* y recurre a la mediación de narradores como Calogrenant en *El caballero del león,* integra como *en abyme* en su literatura una vocación ficcional[19]. En la misma época, Marie de France, en el prólogo con el que adorna su recopilación de *lais,* insiste (como señala D. Dragonetti[20]) en la audición que precedió a la escritura, y de la que ella extrae su justificación final. Hasta los siglos XV y XVI, se profundiza y se intensifica el cuestionamiento al que desde entonces (en términos a veces contradictorios) aquellos aventurados descubridores

19 M. L. OLLIER, «Le discours en abyme ou la narration équivoque», *Medioevo romanzo* I, 3, 1974, pp. 351-364, y «The author in the texte; the prologues of Chrétien de Troyes», *Yale French Studies* 51, 1974, pp. 26-41.

20 «Le lai narratif de Marie de France», en *Littérature, histoire, linguistique* (Mélanges B. Gagnebin), Lausana, L'Âge d'homme, 1973, pp. 31-53.

sometetían al lenguaje, a su propia creatividad, al misterio de su significación. La generalización de la escritura, sin duda, refuerza entre los letrados el sentimiento de que el lenguaje plantea problemas. Pero —en virtud de unos hábitos mentales heredados y puede que de ciertos rebrotes agustinianos— esos problemas se plantean más en relación con la voz que con la escritura. En una obra aparecida hace unos años, Claude-Gilbert Dubois demostraba que todavía en tiempos de Guillaume Postel, Giordano Bruno y Athanasius Kircher, los primeros balbuceos de la futura lingüística se alzaban de una cuna preparada por la teología del Verbo vivo[21]. Lo que llamaba la atención de aquellos humanistas se aparecía ante ellos, más o menos confusamente, como una constelación de poderes anteriores a la génesis de la escritura, si no como una voz anterior al lenguaje, una voz que cuestiona el lenguaje y, ontológicamente, lo sabe.

21 *Mythe et langage au XVIe siècle*, Burdeos, Ducros, 1970, pp. 19-92.

ÍNDICE


ABADA EDITORES
LECTURAS DE TEORÍA LITERARIA